A sepia-toned portrait of a man with a full, dark beard and mustache, looking slightly to the right. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt with a high collar. The background is a light, textured surface.

QUITO Y SU MÚSICA 3
Alfonso Campos Romero

El canto del ruiseñor

JOSÉ MARÍA TRUEBA
ARTÍFICE DEL CANTO LÍRICO EN QUITO, SIGLO XX

El canto del ruiseñor

J O S É M A R Í A T R U E B A
ARTÍFICE DEL CANTO LÍRICO EN QUITO, SIGLO XX

Andrés Vallejo

Alcalde Metropolitano de Quito

Carlos Pallares Sevilla

Director Ejecutivo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito

El Canto del Ruseñor

José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX.

Alfonso Campos Romero

FONSAL

Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito

Venezuela 914 y Chile / Telfs.: (593-2) 2 584-961 / 2 584-962.

Coordinación editorial:

Alfonso Ortiz Crespo

Cuidado de la edición:

María Piedad Vera

Paula Castelo

Paola García Noboa

Fotografías:

Recopilación Alfonso Campos Romero

Diseño gráfico:

Sofía Brauer Flor/g•ká Proyectos de Comunicación

Primera edición, julio del 2009

Supervisión de impresión:

g•ká Proyectos de Comunicación

Impresión:

Imprenta Noción

Impreso en Ecuador

ISBN: 978-9978-366-21-9

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN

780.9866

C157c

Campos Romero, Alfonso

El canto del Ruseñor. José María Trueba. Artífice del canto lírico en Quito, siglo XX.- Quito: FONSAL, 2009.

241 p., ilus., fotos (Quito y su música; 3)

Bibliografía : p. 223

Prólogo de César Santos Tejada

ISBN: 978-9978-366-21-9

1. MÚSICA ECUATORIANA – HISTORIA. 2. CULTURA. 3. QUITO - HISTORIA. 4. TEATRO NACIONAL SUCRE. 5. TRUEBA, JOSE MARIA – BIOGRAFIAS. 6. MUSICO ESPAÑOL

QUITO Y SU MÚSICA 3

Alfonso Campos Romero

El canto del ruseñor

J O S É M A R Í A T R U E B A
ARTÍFICE DEL CANTO LÍRICO EN QUITO, SIGLO XX

1809 | QUITO
LA REVOLUCIÓN QUITENA
BICENTENARIO

Contenido

AGRADECIMIENTOS	7
EL CANTO DEL RUISEÑOR	8
PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
La música y el canto en el Ecuador	19
Mestizaje cultural	19
El Conservatorio Nacional de Música	25
Reapertura del Conservatorio	28
Teatro escénico en el Quito antiguo	37
El Teatro Nacional Sucre	43
Semblanza del Maestro	53
En el Real Conservatorio de Madrid	56
Quito a la llegada del Maestro	62
Arribo a Quito y primeras actuaciones	68
La voz de oro de California	88
En el Conservatorio Nacional de Quito	94
Incidencia en el teatro	122
En el Colegio Mejía	137
Retorno al Conservatorio	146

Teatro ecuatoriano influencia de la escuela española	151
El retiro	195
A MANERA DE CONCLUSIÓN	209
ANEXO	
La villa de Zumaya	213
Historia del apellido Trueba	216
Necrologías	217
Mapa de Guipúzcoa	219
Caligrafía musical del maestro Trueba	220
BIBLIOGRAFÍA	223
ÍNDICE TOPONÍMICO	227
ÍNDICE ONOMÁSTICO	228



AGRADECIMIENTOS:

Dra. Lucía Moscoso

Familia Trueba

Familia Villamarín-Beltrán

Fray Fausto Suárez o.f.m.

Ing. Alejandro Pro Meneses (+)

Lcda. Yesenia Villacreses

Lcdo. Gregorio de Larrea

Lcdo. Leonardo Loayza

R. P. Jorge Baylach Planas c.m. (+)

R.P. Alfonso Acosta s.j.

R.P. Alipio Unda o.s.a

R.P. Aurelio Zárate o.s.a.

R.P. Julián Bravo s.j.

Sr. Augusto Mosquera (+)

Sr. Roberto Acosta

Sra. Consuelo de Paris

Sra. Grecia Vasco de Escudero

El Canto del Ruiseñor

El ruiseñor cantaba. Al comienzo fue como explosión de alegría melodiosa, un chorro de arpegios fáciles que se desempeñaban como un sonido de perlas, rebosantes contra el cristal de un armónico.

Primera pausa. Enseguida elévase un trino de agilidad maravillosa, extraordinariamente sostenido, del que se desenlazaba como una energía de ensayo, un arrebató de valor, un desafío enviado a un rival desconocido.

Segunda pausa. Después de un tema de tres notas, de una expresión interrogadora, desarrolló la cadena de sus variaciones ligeras, modulada como una delgada flauta de caña, en un caramillo de pastor.

Tercera pausa. El canto se torno en alegría; se hizo lánguido como un suspiro, desmayado como una queja: tradujo la tristeza del amante solitario, la desolación del deseo, de la esperanza irrealizada; lanzó un llamamiento final, desoído, punzante como un grifo de angustia y se extinguió.

Otra pausa más prolongada. Entonces fueron acentos nuevos, que no parecían brotar de la misma garganta; y eran una vez humillantes,

tímidos, imploradores, y eran otras semejantes a murmullos de pájaros recién nacidos, adiós de pequeños gorriónes.

Luego con esta flexibilidad admirable, estos acentos se transformaron en un turbión de notas cada vez más compactas, que deslumbraban un chisporroteo de trinos, vibraban con trémulos ofuscantes, ductilizaban en períodos audaces, descendían, se elevaban, enlazábanse en alturas prodigiosas.

El cantor se embriagaba en su canto, con pausas tan graves, que dejaban a las notas apenas el tiempo de extinguirse; esparcía en él su embriaguez en una melodía sin cesar, variada, apasionada y lánguida, rota y vibrante, ligera y grave, entrecerrada de pronto por débiles gemidos y súplicas quejumbrosas, de pronto por bruscos arrebatos líricos, por supremas abjuraciones.

El jardín mismo parecía escuchar; el cielo parecía inclinarse sobre el árbol venerable cuya copa abriga al poeta invisible que derramaba aquellos torrentes de poesías, y las flores tenían una respiración profunda y silenciosa.



Prólogo

La construcción de la memoria colectiva es un proceso que garantiza la supervivencia y el crecimiento material y espiritual de los pueblos. Las culturas milenarias que admiramos y respetamos han sabido cultivar sus tradiciones y de esta manera han preservado la sabiduría heredada y alimentada desde hace siglos. Esto lo han conseguido, entre otras cosas, gracias a una inquebrantable tradición y una valoración adecuada de sus líderes y gente destacada en la política, las artes y las ciencias.

Una cultura como la nuestra, donde todavía no tenemos la buena costumbre de reconocer los aportes de quienes nos han precedido en un quehacer cualquiera, apareciendo cada logro como invento reciente, como producto único del esfuerzo de la persona o personas que ahora lo presentan, sin establecer los vínculos que lo relacionan con actividades similares realizadas en el pasado, atenta contra el establecimiento y solidificación de esta memoria. Una falta de conciencia histórica que es alimentada todos los días por el ejemplo de políticos que no permiten la instauración de procesos sostenidos que lleven a importantes realizaciones e impide la constitución –en el campo educativo y artístico– de tendencias auténticas o escuelas nacionales. En las cuales se sistematice la experiencia de tantas generaciones y desemboquen en propuestas propias que respondan a las particularidades de esta historia y a nuestras características como sociedad; que desde allí se inserten con alguna identidad en el concierto internacional.

De allí que sea necesario el reconocimiento del aporte de José María Trueba al canto lírico y arte escénico nacional, lo mismo que sucede con muchos otros artistas nacionales y extranjeros, sin cuyo concurso –muchas veces harto sacrificado– no sería posible pensar las condiciones actuales de nuestra estética. En el caso específico de la música, necesariamente debemos pensar en esa lista interminable de nombres que casi ningún músico ecuatoriano conoce, menos aún el resto de la población, y los cuales han construido el camino por el que ahora nosotros transitamos. Me refiero a Diego Lobato, Juan Mitima, José Ortuño, Tomás de Mideros, Juan Agustín Guerrero, Aparicio Córdoba, Carlos Amable Ortiz, Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno, Juan Pablo Muñoz Sanz, Luis Salgado, etc. Para nombrar solo unos pocos compatriotas destacados. A ellos hay que añadir el aporte de los extranjeros Jodoco Ricke, José Celles, Alejandro Sejers, Domingo Brescia, Ulderico Marcelli, José María Trueba, Angelo Negri, Agustín Azkúnaga, Antonio Neumane, Robert Stevenson, Manuel Mola, Jorge Baylach.

Como ya sabemos el proceso de conformación de la identidad musical ecuatoriana en su largo recorrido, ha necesitado la concurrencia de muchos profesionales dentro de múltiples áreas: creación, interpretación, investigación, producción, difusión, etc. La precaria retribución que la sociedad ha dispensado a estos esforzados impulsores del arte sonoro, ha impedido que su gestión sea más fecunda. Todo esto ha provocado un lento avance en el conocimiento de la historia musical ecuatoriana así como también la reducida diversificación de propuestas creativas, educativas, interpretativas.

Esta circunstancia vuelve especialmente meritorio el trabajo de artistas e investigadores que, como en el caso de Alfonso Campos Romero, incursionan por su propia voluntad y siguiendo el llamado de su vocación en el terreno de la indagación musicológica, desentrañándonos algunos secretos que el tiempo protege con celo pero que nos ayudan a (re)conocernos un poco más, tanto individual como colectivamente.

A la distancia, un lazo invisible expresado como una relación de admiración, gratitud y respeto, une el trabajo de Juan Agustín Guerrero, el primer quiteño especialista en música allá en el siglo XIX, con el de otros investigadores del siglo XX encabezados por Segundo Luis Moreno, para no permitir que el silencio desplace de la memoria social los sonidos de la música ecuatoriana en toda su trayectoria. Ahora que ya hemos entrado en el siglo XXI, otros compatriotas recogen la posta y nos traen los frutos de su tesonero afán para que nos reconfortemos con sus descubrimientos estructurando nuestra identidad contemporánea.

De esta manera y gracias a la información contenida en este documento podremos reconstruir certeramente, entre otras cosas, la trayectoria del canto lírico en Quito desde principios del siglo XX, así como también darle una retrospectiva a la reciente tradición teatral ecuatoriana, terminando de una vez la consabida tendencia a presentar los productos estéticos como frutos de un esfuerzo personal desligado de cualquier proceso anterior.

Vaya mi felicitación sincera para el autor del texto y el inminente reconocimiento de toda la sociedad por tan importante aporte.

César Santos Tejada
Quito, abril 2005

A mi esposa e hijos



Introducción

Muchos han sido los personajes que en la vida social, cultural y artística del Ecuador, han dejado la huella intangible de una labor que procuró el desarrollo del país. Hombres y mujeres con abnegada pasión entregaron a la niñez y juventud el beneficio de su conocimiento. Sin embargo, al pasar el tiempo se han borrado sus pasos, dejando en el olvido la luz que encendieron hace ya varias décadas.

Algunos de ellos no han nacido en este suelo. Aquí vivieron por muchos años, formaron familia y cuando entregaron su alma al Creador, escogieron reposar en las entrañas de esta tierra, a la que tanto amaron.

Es el caso de don José María Trueba, el artista español que llegó a Quito cuando la República despertaba al siglo XX. Vino para restablecer su salud, a los pocos días, esta ciudad lo cautivó y con el tiempo, una de sus gentiles hijas encendió su corazón. El elegante español se quedó para siempre en esta casa, floreciendo una familia y brindando al pueblo quiteño lo mejor de su arte.

Trueba pasó a ser un querido y respetado maestro del Conservatorio Nacional de Música, así como también del Instituto Nacional Mejía. Su carisma, personalidad y profundo conocimiento artístico, sembraron una valiosa escuela en sus discípulos, quienes posteriormente se destacaron como los fundadores del arte ecuatoriano en el teatro y la música. Sin embargo, únicamente sus hijos y nietos han conservado en la memoria al padre cariñoso y al tierno abuelo que los arrulló en sus primeros años.

Para relevar su labor fue necesario iniciar una profunda investigación que permitiera conocer la vida y obra del maestro durante su permanencia de 39 años en nuestro país. Incentivar el entusiasmo y apoyo de una gran familia no fue difícil, representando más bien cada uno de sus integrantes un constante impulso para que esta obra llegue a su feliz realización.

A través de cinco años, ha sido incesante la búsqueda de documentación necesaria que nos hable del personaje. Primero acudimos a todo lo conservado por la familia, apenas algunas fotografías, unos pocos recortes

de periódicos y nada más. Luego vendrían las visitas a las diferentes bibliotecas de la ciudad, en especial la biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, y en ellas la revisión de periódicos, revistas, semanarios, libros de arte, etc., que fueron analizados con avidez durante meses aunque el panorama aun no se presentara claro en nuestro afán por conocer más de aquel maestro de varias generaciones de artistas quiteños.

Unos pocos datos asomaron para darnos a conocer actuaciones públicas y privadas de don José María Trueba en esta ciudad. Todos muy escuetos, por lo que no permitieron desentrañar el verdadero valor artístico que practicaba. Se prolongó entonces la investigación. Había que llegar a más centros de estudio, así como también a personas que recordaran aquellos años de ingenio en la pequeña y encantadora ciudad.

Los conventos fueron el próximo paso, pues el maestro gustaba del canto sacro y colaboró en varios templos de diferentes comunidades religiosas. San Francisco fue el primero. Allí hurgamos dos meses en las diferentes bibliotecas de ese histórico y artístico santuario. En nuestras manos estuvieron cientos de partituras mientras buscábamos las escritas por Trueba pues había indicios, según conversación con sus hijos, de que además de tenor y pianista, fue compositor. Lamentablemente nada se pudo hallar. Fue muy gratificante, eso sí, encontrar un sinnúmero de partituras anónimas y de otros autores con cantos sacros como motetes, himnos, marchas fúnebres, villancicos, etc., y junto a ellos, los profanos con ritmos del cancionero nacional. Allí constan manuscritas las notas musicales de fray Agustín de Azkúnaga (1885-1957), el organista de muchos años en el templo y amigo personal de Trueba; también los de Francisco Salgado, Segundo Cueva Celi (1901-1969), José Ignacio Canelos (1898-1957), Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932) y el insigne compositor de marchas fúnebres, Antonio Nieto (s.XIX-1920).

Para desdicha de la investigación, no todos los conventos religiosos abrieron sus puertas. Las pérdidas y mutilaciones que han sufrido los valiosos documentos que conservan, han dado como resultado que quienes dirigen estas gigantescas fuentes de conocimiento, hayan cerrado sus puertas, haciendo que “justos paguemos por pecadores”.

Regresar los pasos por donde habíamos iniciado el peregrinaje resultó beneficioso. La biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit con su enorme colección documental pudo ser nuevamente revisada, gracias a la gentileza del director de aquella época, el padre Julián Bravo s.j., y sus expertos colaboradores Wilson Vega y Mauricio Aguirre.

Esta biblioteca, verdadera memoria de la patria, ha sido fundamental para que este trabajo, que es apenas un bosquejo biográfico del artista español, hoy conste en la bibliografía del arte ecuatoriano.

Se ha recogido también el testimonio de varias personas que por su actividad de investigación y recopilación, conocieron mediante fuentes de primera mano algo de la actividad de Trueba en nuestra ciudad. Entre esas personas considero valiosa la información y consejos de Pablo Guerrero Gutiérrez, investigador musical, escritor y director del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana; del Ing. Alejandro Pro Meneses y del Sr. Augusto Mosquera, ex alumno del Conservatorio Nacional de Música, integrante de varios coros de esta ciudad, entre ellos el coro de La Dolorosa de la La Compañía, del que también fue partícipe el maestro Trueba.

Alejandro Pro y Augusto Mosquera, amigos personales del autor, fallecieron hace pocos meses, para lamento de la memoria histórica de la música en el Ecuador. Ellos y otros valiosos personajes de la cultura nacional se han unido al recuerdo cariñoso de sus hijos: Marujita, Teresita, Álvaro y José María Trueba Barahona, quienes han puesto a nuestra disposición el pequeño pero importante material que conservaron. Especial mención y reconocimiento merece la amplia colaboración desempeñada por la señora Rita Trueba de Vélez, nieta del maestro, quien no ha escatimado esfuerzo para que el proyecto llegue a concretarse.



La música y el canto en el Ecuador

*El pueblo ecuatoriano todo lo canta:
el suceso de la mañana suena en sus versos
por la noche al tañido del arpa ó la guitarra...
Juan León Mera.*

Mestizaje cultural

El arte musical y vocal en el territorio que hoy se llama Ecuador, no se inicia con la creación de la primera escuela de música por parte de fray Jodoco Ricke y Pierre Gosseal de Louvaín en el antiguo colegio San Andrés. Este suceso documenta únicamente el nacimiento de la música *académica* ecuatoriana, ya que la música popular tiene una temporalidad mucho mayor.

Si bien, es cierto que no existen documentos probatorios que nos digan fehacientemente las características de la música que los antiguos pueblos indígenas practicaban en la época prehispánica, se conoce mediante la tradición oral, la investigación arqueológica y los testimonios de cronistas de la época, que no era ignorada la práctica musical entre los habitantes de esta parte del planeta.

Según fray José María Vargas, en el *Concilio Provincial de Lima* se alude a “... las melodías, cantos y danzas de los indios en sus fiestas religiosas y familiares y en sus entierros si bien supersticiosos”¹. Señala también que Lope de Atienza, el más antiguo testigo ocular de las costumbres de nuestros indios, describe así un regocijo familiar:

“Allí sacan sus vestidos de plumas, de colores diversos; allí parecen las camisetas y mantas más preciadas, de cumbí, con los cascabeles en las piernas, como buenos danzantes. Andan los pobres como mulas de Atahona o como muchachos que juegan al toro: de las coces asidos, de las manos a la redonda, los varones y las mujeres en-

¹ Vargas, José María. “La música en la Colonia”, en: *La Corona de María*. Año L. No.572, Quito, s/f, p.62.



Baile de los santos Reyes-Guápulo, anónimo. Acuarelas quiteñas del siglo XIX. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

trometidos: uno comienza la música y los demás responden, haciendo con los pies el son y con ellos propios llevando el compás para la entonación musical: El tamboril en variedad de tamaños, el cascabel para los danzantes, el pingullo y la flauta. El rondador alegraba los regocijos familiares y la bocina, así como la quipa convocaban para las fiestas rituales del Sol”².

Habían pasado más de 30 años de la conquista y las manifestaciones festivas de un pueblo se conservaban pese a las fuertes prohibiciones que combatían toda clase de “idolatrías”, ya que la “música es una facultad inherente al ser animado, y en el hombre, una prerrogativa muy connatural”³.

Varios cronistas de la conquista señalan entre los ritmos autóctonos que encontraron en estas tierras, el *yaraví*, que en palabras de Luis Humberto Salgado (1903-1977), -el más distinguido músico nacionalista del país-, es “una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario”⁴ y continúa:

“[...] con el primitivo nombre de haravec, distinguimos en aquél dos tipos: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4). Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento Larghetto, se diferencian no sólo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborígen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala melódica menor y aún diseños cromáticos”⁵.

Otro ritmo que ha perdurado es el llamado *sanjuanito*, probablemente porque fue escuchado por los conquistadores españoles en las fechas dedicadas a la celebración del *Intiraimi*, que en el calendario católico corresponden aproximadamente a la de San Juan. Este ritmo es descrito por el mismo compositor con la misma diferencia encontrada entre el *yaraví* aborígen y el criollo:

“[...] el sanjuanito de blancos recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibrismo natural engendrado por el criollismo; y el sanjuanito otavaleño, genuina expresión de este género de danza autóctona. La forma binaria simple de esta danza, en compás de 2/4 y en movimiento Allegro Moderato, va precedida por una corta introducción (como substratum rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornellos”⁶.

Existen otros dos ritmos que también han vencido al tiempo: el *yumbo* y el *danzante*, y sobre los cuales el mismo Salgado los describe de la siguiente manera:

² Ibidem.

³ Moreno, Segundo Luis. “Algo sobre música”, en: *Revista Casa de la Cultura*. Vol. VII. No.15. Quito, enero-diciembre 1954, p.273.

⁴ Salgado, Luis Humberto. “Ritmos y aires andino-ecuatorianos”, en: *Revista Letras del Ecuador*. Año VI. No.62. Quito, diciembre de 1950, p.6.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

“Danzas genuinamente heliolátricas y preincásicas son el yumbo y el danzante. Las células rítmicas de la primera (el yumbo) son esencialmente trocaicas, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento de Allegretto Vivo. El danzante, en cambio, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su cédula, pues su ritmo es yámbico, es decir que está constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante”⁷.

La fusión de estos ritmos autóctonos, con la influencia de la música española, trajeron como consecuencia el nacimiento de nuevos ritmos como el *albazo*, la *tonada*, el *aire típico*, el *pasacalle*, etc.

En los mismos relatos de cronistas, se encuentran referencias a los cantos que elevaban desde los templos de las vírgenes a su deidad el Sol. El canto de cosechas, conocido como el *jahuay* es también muy antiguo. Su música es ardiente, llena de movimientos armoniosos, es un canto a la alegría por la fecundidad de la tierra.

Los vestigios arqueológicos encontrados en indagaciones recientes demuestran que las culturas indígenas habían desarrollado una rica cultura musical que según Pablo Guerrero “... no fue comprendida por los españoles [...] a oídos de los colonizadores la música indígena sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre, lúgubre, etc. De ahí que música y danza indígenas fueran muchas veces prohibidas por las autoridades religiosas católicas e incluso algunos instrumentos de uso ritual fueran destruidos”⁸

Pero la capacidad de la memoria oral del pueblo no ha permitido que todo se pierda. Hasta hoy las celebraciones, sobre todo indígenas, están vívidamente vinculadas a la música y al canto, sean celebraciones religiosas o las del tiempo de la siembra y cosecha, o aquellas que festejan la alegría de un nacimiento o expresan el dolor de la muerte.

Con la llegada de los conquistadores y apenas a un año de re-fundar la ciudad de Quito (1535), se establece en uno de los solares de la antigua población, y en la parte posterior del templo de San Francisco, la primera escuela. Allí se enseñaba a los hijos de los caciques, entre otras disciplinas, la música. Aprendían a tocar el órgano, la flauta, sacabuches, chirimías, trompetas, cornetas, canto llano, etc.

En esta escuela se formaron a quienes podríamos llamar los “primeros artistas”, quienes asimilaron la influencia musical europea y entre los cuales sobresalieron personajes muy virtuosos:

“[...] conocí en este colegio un muchacho indio llamado Juan, y por ser bermejo de su nacimiento le llamaban Juan Bermejo, que podría ser tiple en la Capilla del Sumo Pontífice; este muchacho salió tan diestro en el canto de órgano, flauta y tecla, que ya hombre le sacaron para la iglesia mayor, donde sirve de maeso de capilla y organista: de éste he oído decir que llegado a sus manos las obras de [Francisco] Guerrero, de canto de órgano, maeso de capilla de Sevilla, famoso en nuestros tiempos, le enmendó algunas consonancias, las cuales venidas a manos de Guerrero conoció su falta”⁹.

Otro nombre famoso de aquella época y también formado en la escuela de fray Jodoco Ricke (1498-1575) que ya había tomado el nombre de colegio San Andrés, fue Cristóbal Caranqui, cantor e instrumentista que fuera enviado a Madrid para depurar su innato arte. Pero quizás el más renombrado de este grupo de artistas de la época colonial es Diego Lobato de Sosa Yarucpalla (1540–1610) hijo del conquistador Diego Lobato, quien se casó con una ex esposa de Atahualpa y murió luchando contra Gonzalo Pizarro en la batalla de Iñaquito que tuvo lugar el 18 de enero de 1546. A este músico se lo consigna como uno de los primeros compositores criollos¹⁰.

Lobato no solamente compuso música, sino que también era maestro de capilla y el cantor de la Mayor. El 19 de junio de 1566, recibió las órdenes sacerdotales de manos del obispo dominico Pedro de la Peña (inc.XVI-1583), nombrándolo de inmediato para el cargo de párroco de la recientemente creada parroquia de San Blas y organista de la Catedral. Esto desató la resistencia del orgulloso clero español de Quito, pues con premura, según este, se había ordenado a un mestizo llevando inclusive su queja al mismo Felipe II. Se denotaba en el obispo Peña las atenciones hacia Lobato, pero su predilección era porque quería que la música estuviese a la altura del templo mayor de Quito. Confiaba sobre todo en la gran capacidad de Lobato no solamente para interpretar de manera espléndida el órgano sino también en sus dotes para organizar los coros entre los que se contaba a indios; y siendo éste conocedor de su idioma obtuvo una gran ventaja en términos del doble cargo encomendado.

Diego Lobato fue sacristán, organista, maestro, compositor, cura párroco y formador de coros. Es quizá, el más destacado músico mestizo que viera la Colonia en lo que hoy es Ecuador, junto con otros maestros indios

⁷ Ibidem.

⁸ Guerrero, Pablo. *La música en el Ecuador. Panorámica de las artes musicales*, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Distrito Metropolitano de Quito, 1996, p.4.

⁹ Lizárraga, Reginaldo. citado en: Vargas, José María. *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, Tomo I., No.81, Ariel, Guayaquil-Quito, s/f., p. 25.

¹⁰ Lástima que sus motetes y chanzonetas se encuentren aún perdidas en algún lugar, haciendo guiños desde un lúgubre rincón de convento o de biblioteca particular a algún investigador de la historia musical del Ecuador.

como: Diego Gutiérrez (s.XVI) para la enseñanza de canto, escritura y tañido de tecla y flauta; Pedro Díaz (s.XVI), nativo de Tanta, para canto llano, órgano, lectura, escritura y tañido de flautas y chirimías; Juan Mítima (s.XVI), indio de Latacunga, para tocado de sacabuches, entre otros, fueron quienes dieron a Quito la raíz del canto y la interpretación de instrumentos que tanto se alabara por su avanzada técnica.

Para lamento de la investigación existe un vacío en una larga etapa que corresponde a la época colonial. Las pocas fuentes que se disponen no esclarecen toda la actividad que debe haberse desarrollado durante el largo periodo comprendido hasta mediados del siglo XIX, cuando se funda por primera vez el Conservatorio Nacional de Música en el gobierno de García Moreno (1821-1875). Apenas hay leves bosquejos señalados en los estudios del padre José María Vargas (1902-1988), el obispo Gonzáles Suárez (1844-1917), Juan León Mera (1832-1894), Pedro Pablo Traversari (1874-1956), Juan Agustín Guerrero (1818-1886), Sixto María Durán (1875-1947), Segundo Luis Moreno (1882-1972), entre los más destacados historiadores nacionales que se han preocupado por encontrar la vertiente artístico-musical de su pueblo. No olvidemos a ciudadanos extranjeros que han aportado con sus observaciones e investigaciones, como es el caso del norteamericano Robert Stevenson, el brasileño Carvalho Neto y los esposos d’Harcourt, franceses.

A mediados el siglo XIX, cuando habían pasado ya 40 años de la constitución de la Republica del Ecuador, gobernaba el país Gabriel García Moreno, polémico político de quien se han escrito muchas páginas que alaban su gestión administrativa no tanto así su implacable forma de gobernar. Cuando hacemos un recuento positivo, no podemos dejar de resaltar sus méritos al acometer obras de gran envergadura que llevaron al país hacia un desarrollo prometedor. De entre estas obras destacamos: la construcción de la carretera nacional, luego llamada Panamericana, la fundación de la Escuela de Artes y Oficios, el Observatorio Astronómico, la Escuela Politécnica Nacional y para beneficio de los músicos, el Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1870.

En lo que prosigue de esta obra trataremos de examinar lo sucedido al arte del canto y la música del Ecuador en el último cuarto del siglo XIX. Es decir, a partir de la creación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Esto nos llevará a un estudio pormenorizado de las temáticas enunciadas durante las primeras décadas del siglo siguiente, etapa en la que la participación de don José María Trueba (1879-1945) es directa.

El Conservatorio Nacional de Música

Fue el 28 de febrero de 1870 la fecha en la que se promulgó el decreto presidencial que establecía en Quito el primer Conservatorio Nacional de Música del Ecuador y cuya justificación principal era “... la decadencia de la música sagrada y profana en la República”¹¹



Antonio Neumane, compositor italiano, autor del Himno Nacional del Ecuador, con texto de Juan León Mera, y primer director del Conservatorio Nacional de Música de Quito. El Ecuador En Chicago, New York, 1894; por “El Diario de Avisos”. Guayaquil-Ecuador

Las funciones de la nueva institución comenzaron el 3 de marzo del mismo año, bajo la dirección del renombrado músico italiano don Antonio Neumane (1818-1871), quien había llegado a Guayaquil formando parte de una compañía teatral en calidad de socio de un grupo de artistas, en 1841. Después de varias presentaciones teatrales la asociación se disolvió, pero Neumane continuó viviendo en la ciudad que lo acogió. Allí se desempeñó como director de la Banda del Batallón N° 1, cargo para el que fue contratado el 30 de diciembre de 1843, con una asignación de ochenta sucres mensuales¹². Más tarde su espíritu aventurero lo llevaría a dejar Guayaquil luego de diez años de permanencia, para dirigirse a Lima y luego a Europa. Su retorno al Puerto se cree ocurrió en 1857, según Severo Gómez Jurado (1900-1991), quien informa que “... regresó de Lima, puesto al frente de una orquesta y compañía de ópera”¹³. Los años transcurrieron y Neumane había ganado prestigio frente a la sociedad ecuatoriana, hasta confiarle la elaboración de la música que, unida al texto escrito por Juan León Mera, se transformaría en el Himno Nacional del Ecuador que, desde 1870 se entona en el país.

Dado el éxito y la acogida por parte de los ecuatorianos al Himno Nacional de la República, y a sabiendas de la alta personalidad y conocimientos artísticos, demostrados en la formación de mú-

¹¹ Gómez Jurado, Severo. *Vida y obra de García Moreno*, Tomo VII, Ediciones Don Bosco, Quito, junio de 1966, p.118.

¹² Barrera, Ángel T. “Himno ecuatoriano”, en: *Revista: América Libre*, Vol. I, Guayaquil 9 de octubre de 1920, p.97

¹³ Gómez Jurado, op. cit., p.123.

sicos y cantantes cuando fue “Director de una Sociedad Filarmónica que existía en esta metrópoli comercial”¹⁴, García Moreno propone a Neumane la dirección del Conservatorio. Institución que estaba próxima a inaugurarse y que ya disponía de dos casas compradas a Mariana Alvear y Alegría Orejuela para el efecto, ambas ubicadas en la parte posterior al Palacio Presidencial. Su contrato era para cuatro años a partir del 8 de marzo de 1870 y con una remuneración de 4.000 pesos anuales¹⁵.

Apenas un año estuvo Neumane al frente de la Institución, pues falleció el 3 de marzo de 1871, sucediéndole interinamente en el cargo, el subdirector Juan Agustín Guerrero, hasta que llegara del exterior un maestro que llevara adelante el propósito del gobierno, educar en el sublime arte de la música y el canto, a los hombres y mujeres nacidos en este terruño.

Los maestros escogidos por Neumane como colaboradores, -entre los que constaba el mismo subdirector interino Juan Agustín Guerrero-, sembraron el primer núcleo de artistas del canto y la declamación en nuestro país. Nombres como el de Carlos Amable Ortiz (1859-1937), Agustín García, Emilio Solórzano, Vicente Bermeo, Eligio Parreño, Zoila Domínguez, Emilio Banda, Estalisnao Levoyer, Nicolás Vásquez y Rafael Flores, daban a Quito y al país la demostración más saludable del intelecto artístico.

En un examen público que presentara el Conservatorio correspondiente al primer semestre de 1875, se destacaba en su programa la actuación de estos nóveles artistas nacionales. El repertorio incluía: *fantasías, andantes, canciones populares, romanzas, serenatas y sinfonías* para orquesta. Además se anunciaba para el siguiente día, 30 de marzo de 1875, la puesta en escena de un magnífico drama, original de Enrique Pérez, titulado *El Cura de Aldea* y el ensayo de una *zarzuela* con música de Offenbach¹⁶.

Después del asesinato de Gabriel García Moreno en 1875¹⁷, los gobiernos sucesores en nada colaboraron para un mejor aprovechamiento de la cultura en el país, y fue en el gobierno de José Ignacio de Veintimilla (1828-1908) que, por falta de recursos económicos, el todavía joven Conservatorio Nacional de Música cerró sus puertas en 1877.

Duro revés para el incipiente desarrollo musical que en la época republicana se iniciaba con grandes augurios. El cierre del Conservatorio causaría la desorientación de los pioneros del arte musical y escénico de Quito. A

pesar de esto, se conoce del esfuerzo de varios amantes del arte que, practicando las enseñanzas dejadas por los maestros del Conservatorio, emprendieron por su cuenta la organización de varias asociaciones de músicos que brindaban esparcimiento a los quiteños:

*“El 5 del presente, a las siete de la noche, tuvo lugar la velada que habíamos anunciado en la crónica de nuestro número anterior, y cuya organización é iniciativa corresponden, como un nuevo mérito, al hábil y notable artista Sr. D. Aparicio Córdoba, quien se había propuesto inaugurar solemnemente la simpática ‘Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia’, formada en esta Capital por distinguidos y entusiastas jóvenes, cuyas dotes, muy pronto conquistarán honor para la Patria y para sí en el hermoso arte de la diosa Euterpe”*¹⁸.

A esta cruzada por el arte se adhería también el maestro español Félix Moro Guati, llegado a Quito a mediados de 1899 y a quien, a inicios del año siguiente, lo encontramos como instructor de las bandas militares de la ciudad. Exponía al público lo siguiente:

*“Habiendo apreciado en los pocos meses que llevo de permanencia en esta Capital y convencido de las excelentes facultades que distingue a la juventud Quiteña para el divino arte, y careciendo esta Capital de un gran centro de enseñanza: me he resuelto a crear una Academia nocturna que esté a la altura de los primeros centros de Europa. Cuento para esto con la cooperación de profesores extranjeros y del país, teniendo en cuenta que yo siempre seré el Director General de mi Academia. Al no estar acostumbrado la mayoría del Público Quiteño á los precios elevados he resuelto hacer una gran rebaja para que la afición se desarrolle como se merece en esta culta Capital. Crearé en primer lugar una estudiantina que sea el deleite del Público. En segundo lugar crearé un Orfeón por procedimiento del Maestro Clavé hombre que admira toda la humanidad”*¹⁹.

Y el gran maestro Sixto María Durán, que para ese año ya ejercía su título de abogado de la República, no se conformaba solamente con entregar sus obras muy apreciadas por sus coterráneos, sino que también estrenaba la *Sociedad Musical Mozart* en enero de 1900. Todos estos esfuerzos particulares de benefactores del arte, coadyuvaron para que la sensibilidad de un gobierno pusiera en marcha el loable objetivo de devolver al pueblo el centro de estudio musical cerrado hacia 23 años. En este largo período quizá el único desagravio a la cultura fue la fundación del Teatro Nacional Sucre, obra del mismo gobierno de José Ignacio de Veintimilla.

¹⁴ Ibídem

¹⁵ Ibídem, p.128.

¹⁶ Examen público (Programa de mano). Conservatorio Nacional de Música. Quito, 1875.

¹⁷ Antes de iniciar su tercer mandato fue asesinado por Faustino Lemus Rayo, el 6 de agosto de 1875.

¹⁸ Crónica, en: *El Republicano*, Quito, febrero 11 de 1893, p.92.

¹⁹ “Academia de música”, en: *El Progreso*. Quito, 22 enero 1900, p. 4.

Reapertura del Conservatorio

En septiembre de 1895 el General Eloy Alfaro (1842-1912) entraba triunfante con su *Revolución Liberal* a la capital de la República y, de inmediato, se inicia una pujante renovación de los derechos ciudadanos, que llevarían al país hacia una nueva etapa de progreso.

Se habían sucedido, después de la muerte de García Moreno, varios gobiernos que, enfrascados en luchas políticas, atropellos constitucionales e incluso crímenes políticos, habían llevado a la nación a un estancamiento en su desarrollo económico, social y cultural. La lucha emprendida por Alfaro combatió a estos gobiernos que, con honrosas excepciones, cubrieron de vergüenza a la nación. Era entonces el momento preciso para poner en práctica la proclama que lo había llevado al poder.

Fueron incontables las obras del gobierno que presidió el General Eloy Alfaro²⁰. Sin embargo, en lo que concierne a este pequeño estudio que pretende esbozar la vida y obra de don José María Trueba, nos detendremos un poco en el espacio que Alfaro diera a la cultura en aquella época. Uno de los hechos remarcables, fue precisamente la reapertura del Conservatorio Nacional de Música de Quito el 26 de abril de 1900, fecha en que se firmó el decreto que reestablecía el Conservatorio con las siguientes consideraciones:

Que corresponde al gobierno velar por la Instrucción Pública, procurando por los mejores medios su engrandecimiento y desarrollo;
Que este propósito mira, de modo especial, la educación de la sociedad en el cultivo de las Bellas artes; y
Que en el establecimiento de Academias de este género se abre campos a la actividad humana y se prepara el porvenir de los educandos,

DECRETA:
Art. Establece en esta capital un Conservatorio de Música y Declamación, sostenido por el gobierno y dirigido por maestros de reconocida competencia en los diversos ramos del arte.
Art. Los cursos escolares en esta Academia se iniciarán debidamente y para efecto de completar los años de estudio y obtener diplomas o títulos, en el mes de octubre del año actual.

²⁰ Su gobierno se basó en una nueva Constitución que, entre otras leyes, establecía la garantía absoluta a la vida; la supresión de privilegios a las clases militar y sacerdotal; aumentó los ingresos fiscales, mejorando con ello los sueldos y pagando parte de la deuda inglesa; impulsó la incorporación de la mujer a la vida pública; finalizó la construcción de la titánica línea férrea que unía Quito y Guayaquil.

Art. El curso preparatorio comenzará el primero de mayo próximo venidero, desde cuya fecha podrán matricularse los alumnos.
Art. El Conservatorio comprenderá dos secciones diferentes: de hombres y de mujeres. Ambas correrán a cargo de los mismos profesores²¹.

Los demás artículos corresponden a la distribución de la enseñanza en lo concerniente a instrumentos, teoría, conjuntos, declamación e idiomas. Al parecer, la contratación de las autoridades del establecimiento que estaba por reinaugurarse se realizó de la siguiente manera:

*“Encontrándose el señor Pedro P. Traversari en Santiago de Chile, donde desempeñaba algunos cargos oficiales, entre ellos, el de profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y de profesor del Instituto Nacional, abrigaba el ardiente deseo de que en su Patria nativa, en Quito, se fundara un Establecimiento donde se cultivara el Arte Musical que se relaciona con la civilización de los pueblos.
En varias ocasiones el señor Traversari se dirigió a los gobernantes del Ecuador, dando esta idea y pidiendo la formación de un Conservatorio.
Los gobiernos de entonces contestáronle en forma negativa, alegando las malas condiciones secundarias del país, hasta que estando en el Poder el señor General don Eloy Alfaro, y encontrándose en Santiago en ese entonces el señor Coronel Nicolás F. López, púsose el señor Traversari en relaciones para el efecto con dicho señor Coronel, quien, en forma más entusiasta y patriótica, recibió el proyecto del señor Traversari, y desde Santiago lo recomendó al gobierno del señor General Alfaro.
Las bases enviadas por el señor Traversari, merecieron el honor de ser aprobadas por ese progresista Jefe de Estado; y dicho mandatario envió, por medio de su Ministro Dr. Dn. José Peralta, la autorización correspondiente al Coronel López para que, de acuerdo con el señor Traversari, después de haber tenido el beneplácito de su padre, el antiguo maestro contratado en Europa por el gobierno de García Moreno para el Conservatorio de esa época, se puso de acuerdo con el notable Maestro Dn. Enrique Marconi, quien aceptó la Dirección del futuro Conservatorio, conjuntamente con su señorita hija como profesora de canto; el señor Traversari, como Subdirector, Profesor y Secretario del mismo Establecimiento.
Así contratado este personal, llegaron a Quito a fines del mes de abril del año 1900 y fundaron el Conservatorio el 1 de mayo del mismo año”²².*

²¹ *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*, Imprenta Nacional, Quito, 1900.

²² “El Conservatorio Nacional de Música”, en: *El Mercurio*, Quito, 1º mayo 1920, p.1.

La llegada de Taversari, Marconi y su hija a Quito se produjo a fines de marzo de 1900. El diario *El Grito del Pueblo* desde Guayaquil informaba:

“Pasado mañana partirán para la Capital los señores Marconi y Traversari, á hacerse cargo del Conservatorio Nacional de Música.

El maestro Marconi, Director del Conservatorio, es el compositor de más fama en Santiago y tiene considerable número de composiciones de todo género que han llamado la atención en Italia y en Chile.

Los maestros Marconi y Traversari traen un repertorio de novedades musicales llegadas expresamente de Europa pocos días antes de su salida de Santiago.

Poseen una colección de instrumentos únicos en su género que hay en América, y 40 cajones de música que ponen a disposición del Conservatorio.

Digno de notarse es el repertorio para bandas del maestro Traversari, repertorio completo, de todas las ediciones publicadas recientemente en Francia, Italia y Alemania.

*El señor Traversari y Salazar, Subdirector y Secretario del Conservatorio, tiene además de su valiosa colección de instrumentos una biblioteca interesante para la enseñanza de la música”*²³.

Las nuevas autoridades del plantel no esperaron a que se concretara la inauguración, y de inmediato, tan pronto como estuvieron en Quito, se pusieron a trabajar con mucho vigor: “Los señores Marconi y Traversari han dado comienzo a sus labores emprendiendo en la enseñanza de las Bandas del Ejército”²⁴.

Esta sería la tónica de trabajo que dominaría esta administración, todo era urgente. Había que poner en orden la casa nueva que recibiría a los alumnos inscritos para el primer período de clases. Además, en forma callada y rápida, emprendieron una peregrinación por las oficinas del poder administrativo, “acaparaban aquí un viejo sillón, un escritorio destartado allá, un par de bancos arrumados por inservibles más acá, y así establecían una oficina, luego una clase, más tarde otra y; al cabo de grandes sinsabores y contratiempos a los que oponían su fe vigorosa e inquebrantable, surgió un establecimiento público, sobre el que bien fundados fueran en mejores tiempos, felicísimos augurios”²⁵.

En forma ordenada y sencilla, los dos maestros organizaban la llegada de las labores docentes, que, junto a valiosos profesores nacionales y extranjeros, iniciarían el camino del progreso musical en el Ecuador.

*“[...] el Conservatorio de Música y Declamación abrió calladamente sus puertas al público, sin que á guisa de pomposa inauguración, hiciese otra cosa que prometer, á quienes las franqueasen con ánimo decidido y voluntad generosa, los provechos de una carrera profesional artística, en lo porvenir, y en un país donde las singulares y muy apreciables aptitudes para el arte no lograban sino pequeño, pequenísimos grado de desarrollo, ó se extinguían por asfixia, por falta de medio propicio para desenvolverse”*²⁶.

Quienes se habían erigido como luchadores del bien artístico, fueron los que dirigieron la apertura del Conservatorio, que desde el primero de mayo de 1900, recibió en sus aulas a casi 300 alumnos, beneficiarios del valioso apoyo que prestara Alfaro durante sus dos períodos de mandato.

Pronto llegaron los maestros contratados para la enseñanza de los diversos instrumentos, así como también de los de canto, teoría, solfeo, armonía, declamación, etc. Enrique Marconi (s.XIX-1903) como director y Pedro Pablo Traversari Salazar de subdirector-secretario conformaron un gran equipo de profesores de la talla de Sixto María Durán, Enrique Córdova (1885-s.XX), David Ramos, entre otros; a los que se unieron Ulderico Marcelli de origen italiano para dictar las cátedras de violín, viola, trompa y corno, y el señor Enrique Fósfero para la enseñanza de trombón.

En mayo comenzaron las clases y en agosto con ocasión de la celebración del Primer Grito de la Independencia, se ofreció el primer concierto organizado por el Conservatorio en el Teatro Sucre. Iniciando, así, una costumbre que no se rompería sino en momentos difíciles de la nación o imponderables de la institución. El 10 de agosto se instituyeron los conciertos de fin de año académico, que significaban los exámenes prácticos de los alumnos del establecimiento.

Pero, un infausto suceso se presentó apenas 3 años más tarde. El 5 de agosto de 1903 fallece el profesor y director del antiguo Conservatorio Nacional, Pedro Pablo Traversari, padre del subdirector. Pocos días después, el 28 de agosto del mismo año, muere Enrique Marconi, el director del reinstalado Conservatorio. Finalizó el año lectivo en manos del subdirector Pedro Pablo Traversari Salazar.

En 1904, Eloy Alfaro convocó al maestro italiano Domingo Brescia (s.XIX-1937) quien, además de profesor de armonía, contrapunto y fuga, se convirtió en el nuevo director del Conservatorio Nacional de Música. Sus

²³ “El Conservatorio de Música”, en: *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 16 marzo 1900, p.3.

²⁴ “Noticias por telégrafo”, en: *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 14 abril 1900, p. 3.

²⁵ “La Sociedad Beethoven”, en: *El Comercio*, Quito, 1º junio 1909, p.2.

²⁶ *Ibidem*.



Pedro Pablo Traversari Salazar, director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Quito y Guayaquil, director de orquesta, director de coros, músico, compositor, recopilador de instrumentos musicales antiguos de América, que hoy se conservan en el museo que lleva su nombre en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. RevistaPatria .Guayaquil,octubre 10 de 1908.

discípulos más destacados fueron: Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala (1880-1970)²⁷.

El maestro Brescia, notable compositor italiano, que para entonces ocupaba el cargo de director artístico en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile, llegó acompañado de su esposa, quien se desempeñó como profesora de canto y piano²⁸.

Según expresa Segundo Luis Moreno, a partir de entonces y, “con la llegada del Sr. Brescia, renació el entusiasmo en el establecimiento y todos se dedicaron con afán al estudio del divino arte. Se reanudaron los cursos de armonía que estuvieron paralizados desde el fallecimiento del señor Marconi, y el nuevo Director, con el interés, la sinceridad, la constancia y la nobleza propia de los espíritus superiores, removía todo obstáculo y subsanaba cualquier inconveniente que estorbaba la marcha del establecimiento”²⁹. Asimismo, Moreno señala la bondad que caracterizaba a Brescia cuando se trataba de estimular a sus alumnos para esforzarse y proseguir en sus estudios.

Brescia encontró entre el personal docente a un ex discípulo suyo en el Real Conservatorio de Madrid, se trataba de José María Beobide (1882-1967), contratado en enero de 1903, por Enrique Marconi como profesor de *Piano Curso Medio* con siete

horas semanales de clase³⁰. Beobide, notable compositor y organista que “había iniciado sus estudios musicales con Antonio Trueba, organista de la Parroquia (Zumaia), y los continuó en Pamplona con Samaniego y en Madrid, en el Conservatorio, con Llanos, Grajal y Fontanilla”³¹; y unos meses antes había sido contratado como organista de la Catedral de Quito.

Dejamos hasta aquí el presente capítulo, pues muy a propósito lo concluimos mostrando pequeños datos del maestro Behobide quien, con la llegada de su gran amigo José María Trueba, ofrecieron al público quiteño las bondades del arte, lo que relataremos en el espacio correspondiente.



José María Beobide
Fuente:http://aeolusmusic.com/var/shop_site/storage/images/composers/beobide_jose_maria/6928-1-eng GB/beobide_jose_maria_medium.jpg



Domingo Brescia, connotado músico italiano. Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista Patria, Guayaquil, 10 de octubre de 1908.

²⁷Guerrero, Pablo. Músicos del Ecuador. Diccionario Biográfico, Conmúsica, Quito, 1996, pp.27-28.
²⁸ Salgado, Luis Humberto. “El Conservatorio de Música y sus Directores”, en: *Revista Anales*, Tomo LXXX, Nº 333-334, Quito, julio-diciembre de 1952, pp.219-223.
²⁹Moreno, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*, Municipio del Distrito Metropolitano, Quito, 1996, p.112.

³⁰ Libro de Oficios No.1. *Conservatorio Nacional de Música*, Quito, 1903.
³¹ En: www.euskomedia.org (Beobide de Goiburu, José María)



Domingo Brescia (primera fila) con el personal docente y el alumnado del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista Patria, Guayaquil, 10 de octubre de 1908.



Teatro Escénico en el Quito antiguo

Este capítulo es una apertura a lo que más adelante trataremos en forma minuciosa, cuando señalemos el aporte que el maestro Trueba generó a favor del desarrollo del teatro nacional en sus varias facetas.

Veremos que, mucho antes de la llegada del artista español, se dio a conocer en nuestra ciudad, aunque en forma incipiente, este género artístico que con la visita de varias compañías extranjeras desde mediados del siglo XIX contribuyeron a despertar en el pueblo quiteño un ávido interés por el teatro, que en Europa se encontraba ya altamente próspero.

Existen noticias de que en los faustos acontecimientos celebrados con ocasiones diversas en la época colonial, se dieron representaciones teatrales con autoría de nacionales y extranjeros que cimentaron el porvenir del teatro ecuatoriano.

Una de estas representaciones mantenidas hasta recién iniciada la colonia, descrita por don Diego Rodríguez de Urbán (1681) y recogido por Pablo Herrera en sus *Apuntamientos de algunos sucesos que pueden servir para la historia de Quito, sacados de las actas del Concejo Municipal y del Cedulario de la Corte Suprema* (1851),³² tenía las siguientes características:

“Entraron en la Plaza los ejércitos de la última Reina de Quito y del Inca. Los de la primera estaban compuestos de compañías de las 8 naciones llamadas quillasingas, jíbaros, cojanes, litas, quijos, gungas, niguas y mangais. Todos componían un número de más de 4000 hombres armados con las propias armas de los indios, a saber: hondas, flechas, porras, hachuelas, chuquis, macanas, etc. y los instrumentos que usaban como pifanos, guyllacos, angaras, atambores, etc. El Inca traía consigo 40 mujeres con sus orejeras, llautos y patenas de plata y brazaletes. Al fin traían un carro en el que estaba un monte espeso artificialmente compuesto con caza de

³² Rodríguez Castelo, Hernán. *Teatro Ecuatoriano*, Tomo I, Nº 17, Clásicos Ariel, Guayaquil, s/f, p.9.



Danzante de Quito. Joaquín Pinto, 1900

*todos animales, y enseguida otro carro donde se representaba el castigo que se dio a los caciques Pende y Jumande que se sublevaron en la provincia de los Quijos. Ambos ejércitos marcharon con sus bagajes de chicha, ají, coca, etc. que venían en una multitud de llamas. Los jefes o capitanes estaban con los rostros embijados y ostentando un lujo extraordinario. Las camisetas del ejército eran de lana y oro, y los sombreros y morriones adornados y vistosas y brillantes plumas. En la Plaza representaron el combate de sus instrumentos bélicos y la algazara con tanta realidad que representaban fielmente los que acostumbraban dar en tiempo de los Incas. Terminó la escena con la muerte de la reina de Cochasquí y el remedo del modo con que los indios cantaban la victoria”.*³³

Esta escena teatral debe corresponder a la que cuenta la historia sobre la resistencia que la cacica de nombre Quilago diera a las huestes conquistadoras del inca Huayna Cápac en el siglo XV; y que finalmente, luego de una feroz resistencia, cayera derrotada en los altos de Cochasquí, el mítico lugar de los Quitu-Cara.

Es una de las varias crónicas que se conocen sobre las formas teatrales prehispánicas en nuestro territorio; y que la hemos traído a estas páginas porque ella contiene todos los aditamentos que requiere una obra ligada a este arte. Así, encontramos un guión histórico (transmitido a través de varias generaciones), vestuario, actuación y, además, música y canto. Toda una obra montada con sabiduría para representar un momento trascendental grabado en la memoria del pueblo ancestral.

En la colonia es cuando se registran, aunque de forma somera, varias de las costumbres aborígenes. A pesar de prohibiciones y extirpaciones de los usos y las costumbres de los pueblos indios se siguieron efectuando, muchas veces en forma clandestina, adoraciones dedicadas a sus dioses; en todas ellas habían personificaciones y desde luego, canto y música.

Debido a esto, los conquistadores optaron, más bien, por utilizar los cantos y alabanzas indígenas para introducir textos dedicados a la doctrina y adoración cristiana. Un ejemplo en nuestros tiempos es el *Yupaichisca*, canto dedicado a una deidad indígena, convertido en el *Salve, Salve Gran Señora*, un canto a la madre de la Iglesia Católica. Se conservó su música que es una melodía de dulce arrobamiento.

³³ Ibidem.

Las fiestas en honor a los santos se superpusieron a las fechas que correspondían en el calendario indígena a sus celebraciones, de tal manera que en la iglesia y fuera de ella se escenificaba un fuerte sincretismo cultural. Vendrían luego las representaciones criollas y mestizas con una intensa influencia del teatro español. En ellas se denotan la presencia del romancero castellano.

Sobre una de estas obras montadas en Quito se tiene noticias, gracias a los escritos del obispo González Suárez quien manifiesta que, “cuando los jesuitas instalaron el Colegio de San Luis en su definitiva sede, celebraron el suceso con la puesta en escena del Convite del Rey Azuero obra de asunto religioso eucarístico”³⁴ Según el padre Luis Gallo Almeida, en su obra Literatos Ecuatorianos “esta habría sido la primera pieza dramática representada en el Ecuador”³⁵ y correspondería al siglo XVIII. Fueron, entonces, las fiestas religiosas las que implantaron un formato para las celebraciones. Se abría con una loa, se continuaba con un entremés y se finalizaba con un sainete, desde luego había música y baile.

En el siglo XIX, fueron varios los escritores ecuatorianos que montaron sus obras como el caso de Juan Agustín Guerrero con “El Canto del llanero” (sobre una poesía de Juan León Mera, estrenada por la Compañía Ferreti en 1869)³⁶; Nicolás Augusto González (1892-1918) estrenó el 20 de mayo de 1880 la obra “Entre el amor y el honor”³⁷; y Francisco Aguirre Guarderas con “Receta para viajar” estrenada en mayo de 1892 por la *Compañía Española de Comedia “Dalmau”*³⁸, muchas de las cuales fueron conocidas por el público. Estas obras tuvieron lugar en conventos, colegios, escuelas y salas de instituciones privadas.

Observamos entonces, que el pueblo quiteño, si bien tenía afición por las representaciones artísticas, no disponía en su ciudad de sitios adecuados para la exposición del arte. El gran escenario donde se daban cita quienes apetecían de estas exhibiciones era la Plaza Mayor o Plaza Grande, que de tanto en tanto, se convertía en plaza de toros. Lo mismo ocurría con la que hoy se denomina Plaza del Teatro; se dice que las casas aledañas con balcones eran las más valiosas de la ciudad, “porque se arrendaban los balcones-galerías a los que concurrían los sábados a presenciar la corrida de toros”³⁹.

Se deduce fácilmente que tampoco se había inaugurado en Quito, para ese entonces, una plaza de toros, pese a la arraigada costumbre iniciada apenas la llegada de los conquistadores. Inclusive, bien avanzado el siglo XIX, las primeras compañías extranjeras de teatro que llegaron a Quito, tuvieron que actuar en sitios poco usuales acondicionados a último momento.

En 1867 se prohibió por parte del Congreso extraordinario las corridas de toros y “declaró atribución de las Municipalidades el establecimiento de teatros en el territorio de sus Municipios. Lo primero se llevó a cabo con la energía que caracterizaba al gobierno de entonces; más la Corporación Municipal de Quito no pudo dar cumplimiento a lo segundo”⁴⁰.

³⁴ Ibídem.

³⁵ Ibídem

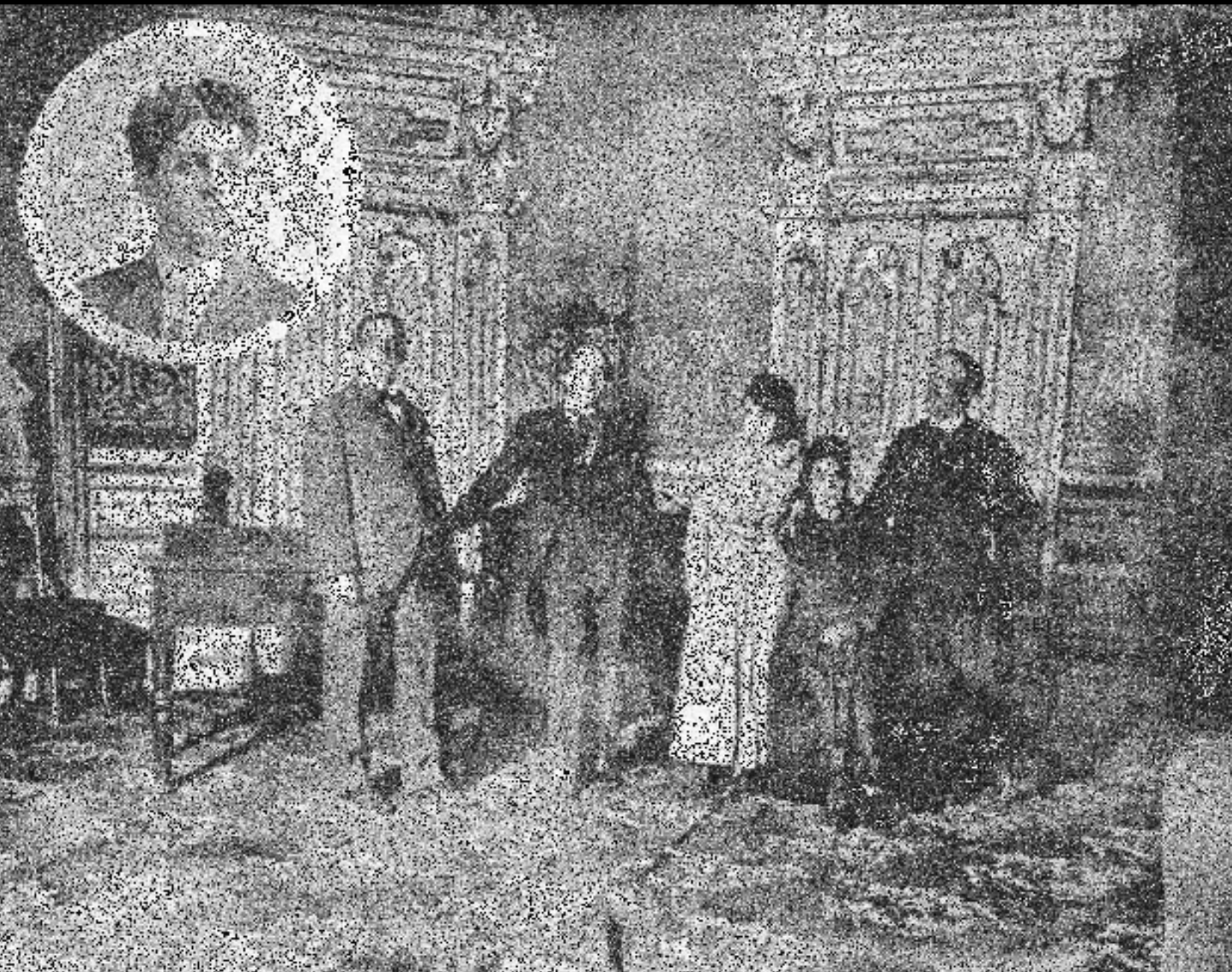
³⁶ Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2ed. 1876, reimpresión, Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador, Vol. I, Banco Central del Ecuador, Quito, 1984, pp.42-43.

³⁷ Rodríguez Castelo, op. cit., p.22.

³⁸ Aguirre Váscones, Francisco. “Un precursor del teatro nacional”, en: *Revista Cultura*, N° 2, Banco Central del Ecuador, Quito, 1978.

³⁹ Monge, Celiano. “Teatro Sucre”, en: *La Ilustración Ecuatoriana*, Año 1, N° 2, Quito, marzo 1909, pp. 30-31.

⁴⁰ Ibídem.



Compañía Casas, representación teatral en el Teatro Sucre de Quito. Revista La Francia. Quito, junio 1 de 1916. Año 1. No.2.

El Teatro Nacional Sucre

Diez años después (1877) el Ministro de lo Interior, Pedro Carbo, “aprobó la formación de la Sociedad La Civilización, iniciativa ciudadana a la que concedió el terreno y casa de la Carnicería⁴¹, para el teatro, con la condición de que se concluyese la obra en el término de dos años contando desde el 1ro de abril de 1877”⁴². Pronto se puso a trabajar este grupo que nombró una directiva con los siguientes personeros:

Don Manuel Larrea, Presidente,
Dr. José Álvarez, Vicepresidente,
Dr. Alejandro Cárdenas, Secretario,
Dr. Adolfo Páez, Pro-secretario,
Pedro Manuel Pérez, Tesorero.⁴³

Ciudadanos de la sociedad quiteña que, amantes como eran de la cultura, representaban el gran anhelo de sus conciudadanos y cuyos esfuerzos, por fin, establecerían en la ciudad un centro de actividad teatral a la altura de las grandes ciudades del continente.

“Que el muro casi inaccesible de las cordilleras, dentro de las cuales les plugo incrustarnos a nuestros buenos padres, la escasez de nuestra población y negocios con los extranjeros, lo permanentemente exhausto del erario público nos mantenga sin vías de comunicación, sin posibilidad de mantener a lo menos un telégrafo, pase; [...] pero que el teatro, esta inocente y casi gratuita reunión de familia; escuela de adultos para las maneras, la lengua, las costumbres, la moral, página siempre palpitante de la historia; frecuente visita que nos hacen los ingenios más sobresalientes de todos los países y de todos los tiempos; templo de las musas, concierto armonioso de la industria, las gracias y las ciencias, no nos sea conocido sino de nombre, ni nos merezca ninguno de los muy fáciles esfuerzos con que pudiéramos lograr bueno y permanente; es cosa que nadie nos perdona, ni la podemos explicar sino por causas a cual más vergonzosa”⁴⁴.

Esta sociedad que tuvo muchos suscriptores, los cuales eran accionistas y contribuían además con una pequeña mensualidad para gastos de escritorio, no dejó de tener opositores. Sin embargo, más pudo la perseve-

⁴¹ Estaba ubicada en la parte sur de la Plaza.

⁴² Monge, op. cit.

⁴³ *Crónica del teatro*, No.1, Quito, septiembre 15 de 1877, pp. 1-2.

⁴⁴ *Ibíd.*



Crónica del Teatro (encabezado), órgano oficial de La Sociedad La Ilustración. Quito, septiembre 15 de 1877. No.1.

rancia de cada uno de los miembros de *La Civilización* que puso su afán en servicio de la ciudad y, con el apoyo de la Municipalidad, logró del Supremo Gobierno la cesión de uno de sus edificios, “la valiosa casa de la antigua Carnicería, valor de quince mil pesos”.⁴⁵

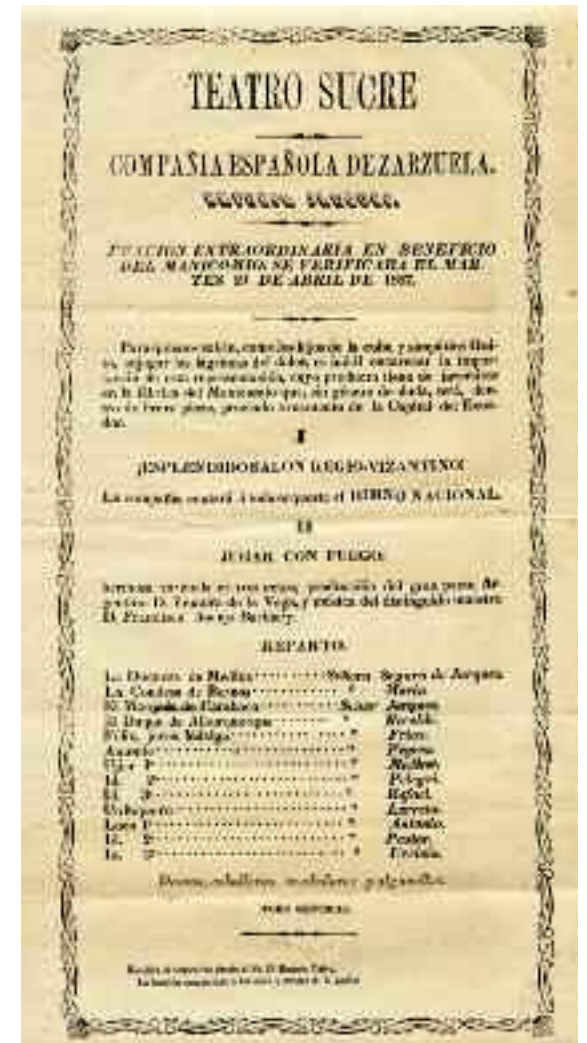
Esta contribución, más la donación de la décima parte de las rentas correspondientes a dos años, que sumaban unos 6 000 pesos, por parte de la Ilustre Municipalidad, viabilizaron la inmediata iniciación de los trabajos. “Transcurridos siete meses un nuevo comité compuesto de jóvenes entusiastas de filiación liberal, con Don Luis Salvador que representaba al ejecutivo en calidad de Designado, presencié el primer barrenazo de demolición de la vetusta galería construida en el tiempo del presidente Villanueva para los espectadores de las lidias de toros”⁴⁶.

Fue recién en 1880 cuando se iniciaría la construcción del teatro que llevaría el nombre de un hijo predilecto de Quito, el Mariscal venezolano Antonio José de Sucre (1785-1830). En ese año el gobierno del General Ignacio de Veintimilla celebró un contrato con Leopoldo Salvador, cuyo monto económico era inicialmente de 40.000 pesos. La crítica al desastroso gobierno de Veintimilla, saludaría años más tarde la influencia de su sobrina Marietta, como la verdadera impulsora de la construcción del Teatro:

"Don Ignacio de Veintimilla, que no debió ser tan burdo y grotesco como lo pintara Montalvo en sus Catilinarias magistrales, no es más que un producto de su tiempo, irregular en su conducta, fanfarrón en sus actos, superficial en sus acciones y concepciones, nostálgico del fasto vanidoso y grotesco del II imperio. Reflejos de esa fanfarronería típica, serían la carroza imperial de segunda mano y los vistosos uniformes de capitán general que trajo de París, entre otras baratijas de menor cuantía. De sus rápidas estancias en París y Roma quedándole un culto de por vida de las cantantes de la ópera, más que por el espectáculo. Si aspiró a civilizar a sus salvajes por medio del Bel canto, el Teatro Sucre —más obra de Marietta que suya— lo atestigua"⁴⁷.

Seis años duraron los trabajos y su costo, luego de varias revisiones del presupuesto, llegó a sumar 111.000 pesos⁴⁸. Finalmente, un hermoso, grande y moderno teatro fue entregado a la ciudad para el orgullo de sus habitantes y beneplácito de los ecuatorianos.

Para celebrar tan grato acontecimiento se pensó en una grandiosa inauguración. Para tal efecto se hacía contactos para la venida de la afamada Compañía Española de Zarzuelas *Jarques*, que desde julio de



Compañía Jarques (propaganda). Quito, abril de 1887.

⁴⁵ *Ibídem.*

⁴⁶ Monge, op. cit., pp.30-31.

⁴⁷ Andrade, Raúl. "Quito: espacio y tiempo", en: *Revista Vistazo*, Año XIV, Guayaquil, diciembre de 1970, pp.34

⁴⁸ Monge, op. cit, p.31.

Encontramos sí, una nota en un periódico de Lima-Perú, sobre el recibimiento que el pueblo de Quito había dado a los integrantes de la compañía. En la nota se hacía una severa crítica a la forma en que, según:

“[...] cartas particulares hemos sabido que el zarzuelista Sr. Jarques, que había ido a Quito, subvencionado por el gobierno de la vecina República, ha sido atacado a mano armada por el pueblo en las calles de esa Capital, viéndose obligado a buscar un asilo en la Legación de España. Parece que las turbas exaltadas por pastorales imprudentes del Arzobispo contra el Teatro, acusan a Jarques de corruptor de las costumbres y de no sabemos cuantas cosas más, ¡Parece increíble!”⁵⁷

En verdad era increíble la nota periodística llegada desde Lima, y el mismo José Jarques, dueño de la compañía, fue el encargado de desmentirla:

“Con extrañeza he visto en las columnas de los diarios de la ciudad de Lima, un acápite de Crónica en que da cuenta, que por cartas particulares se ha sabido que fuí atacado por el populacho en las calles de Quito, teniendo que refugiarme en la Legación española, a consecuencia de venir a pervertir las costumbres con una Compañía de Zarzuela. Como esto no es cierto, me apresuro a desmentirlo por honor a la culta e ilustrada Sociedad de esta Capital, añadiendo, que no tengo más que agradecimiento por la generosa hospitalidad y cariño que las autoridades y clases del pueblo me han distinguido y siguen distinguiéndome”⁵⁸.

En sus páginas, el diario manifestaba que:

“Quito es ciudad culta, inteligente y juiciosa, mal podían sus hijos, aunque sean de las últimas clases sociales, atacar a individuos que, lejos de traer corrupción de las costumbres, como torpemente atribuye el corresponsal, contribuyen con eficacia para la difusión del buen gusto artístico. El señor Arzobispo llenó su deber cuando publicó la Pastoral, el Gobierno cumplió con el suyo facilitando la traslación de la Compañía que ha inaugurado nuestro hermoso teatro, y llena también su deber el público que va a aplaudir las producciones del ingenio”⁵⁹.

Citamos este incómodo episodio, solamente con el afán de ratificar, mediante fechas, la aseveración periodística de que efectivamente hubo una segunda inauguración del Teatro Nacional Sucre.

Proseguir con la investigación entonces era ineludible. Se la realizó aún después de cerrado el primer borrador del presente texto. La acción nos llevó a encontrar gratas noticias, las mismas que servirán para ratificar la fecha exacta del segundo estreno, y la conoceremos de la siguiente manera:

El presidente del Concejo Municipal de Quito, con fecha 10 de enero de 1887, envía al Intendente General de Policía un oficio que dice así:

“Dirijo a Ud. el presente oficio, a fin de saber si se han cumplido ó no las prescripciones contenidas en los artículos 106 y 107 del Reglamento de Policía, en orden a las funciones que, en esta ciudad, han comenzado a dar los individuos de Compañía de Zarzuelas española, cuya dirección corre a cargo de D. José Jarques”⁶⁰.

Al siguiente día, martes 11 de enero, el Intendente contestaba en los siguientes términos:

“Con fecha 9 del presente se concedió licencia a la Compañía de zarzuela española para que represente 15 funciones en el Teatro de esta Capital, quedando obligada dicha compañía a dar una más a favor de cualquiera de las casas de beneficencia; las funciones se darán los días martes jueves y domingos”⁶¹.

Sabíamos que el Teatro Sucre fue inaugurado, en una segunda oportunidad de forma oficial en enero de 1887, pero no podíamos aseverar el día verdadero, pues las bibliotecas de la ciudad no habían conservado periódicos y más documentación que nos revele el gran acontecimiento.

Por esta razón, nos dirigimos al Archivo Histórico Municipal de Guayaquil para revisar en su hemeroteca y muy halagador fue encontrar insertado en un periódico de la época, el poema “Mi Patria” de autoría de Quintillano Sánchez, que se leyó la noche de la segunda inauguración, fechado el 9 de enero de 1887.⁶²

Si confrontamos la documentación recopilada, encontramos que la autorización extendida por parte de la Intendencia General de Policía a favor de la *Compañía de zarzuelas Jarques* para iniciar sus presentaciones en el Teatro, consta desde el día 9 de enero de 1887 y que, la poesía escrita por Quintillano Sánchez fue leída la noche del 9 de enero del mismo año, concluimos aseverando que la inauguración oficial del Teatro Nacional Sucre, como lo reconocían los mismos quiteños, se realizó el domingo 9 de enero de aquel año.

⁵⁷ “Calumnia”, en: *El Ecuatoriano*, Quito, febrero 22 de 1887, p.1.

⁵⁸ Jarques, José. “Sr. Angel Pilibio Chávez (Carta)” en: *El Ecuatoriano*, Quito, febrero 18 de 1887, p.2

⁵⁹ “Calumnia”, en: *El Ecuatoriano*, Quito, febrero 22 de 1887, p.1.

⁶⁰ Comunicaciones, en: *El Municipio* (Publicación bimensual), Quito, 15 de enero de 1887, p.3.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² “En la inauguración y estreno del Teatro Nacional de Quito”, en: *Los Andes*, Guayaquil, martes 8 de febrero de 1887, p.3



Teatro Sucre 1900



Semblanza del maestro

El día 31 de enero de 1879 a las 5 a.m. en la villa de Zumaya, provincia de Guipúzcoa, España, nació el niño a quien pusieron por nombres José María. Hijo de don Fernando Trueba de profesión abogado y que llegara a desempeñarse como alcalde en años posteriores. Su madre fue doña Ruperta de Iceta nacida en Zaráuz, un pequeño pueblo situado a 8 km. de Zumaya.

Fue bautizado al siguiente día por el presbítero vicario de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, don Francisco de Echaniz. Sus padrinos fueron su tío materno, José María Iceta y su esposa María del Carmen Arnesti, a quien reemplazó en la pila del bautismo Francisca Larrañaga natural de la Isla de Cuba, –por entonces Cuba pertenecía a España– debido a alguna dificultad que tuvo la designada señora para llegar desde Zaráuz a la iglesia⁶³.

José María creció rodeado de los halagos que le propiciaban sus padres, abuelos y sus hermanos, Mariana, Antonio y Pedro, los cómplices de juegos y travesuras que alegraban el hogar de los Trueba-Iceta.

Descubiertas sus habilidades para la música y el canto, llamó la atención de su tío paterno Antonio Trueba, gran organista y compositor que, en 1880, obtuvo los primeros premios de composición y piano en el Conservatorio Real de Madrid. Para cuando despertó su interés por su sobrino José María, Antonio Trueba era ya maestro y primer organista en San Jerónimo El Real⁶⁴. Fue él quien logró que su familia enviara a su pequeño sobrino a estudiar en el Real Conservatorio, cuando el pequeño artista había dado los primeros pasos, y a la temprana edad de ocho años ya “... integraba el coro de niños de la ciudad de San Sebastián donde sobresalió por su extraordinaria voz”⁶⁵.

Pronto José María tuvo que dejar sus juegos y alejarse de las extensas tierras de labranza de las que disponía su abuelo paterno. Seguramente, los pequeños amigos que le acompañaban en sus andanzas por el muelle, desde donde miraba el mar que alguna vez lo llevaría a mundos desconocidos y soñados, lo extrañarían. Pero, había que cumplir con un primer paso que el destino le señalaba, Madrid.

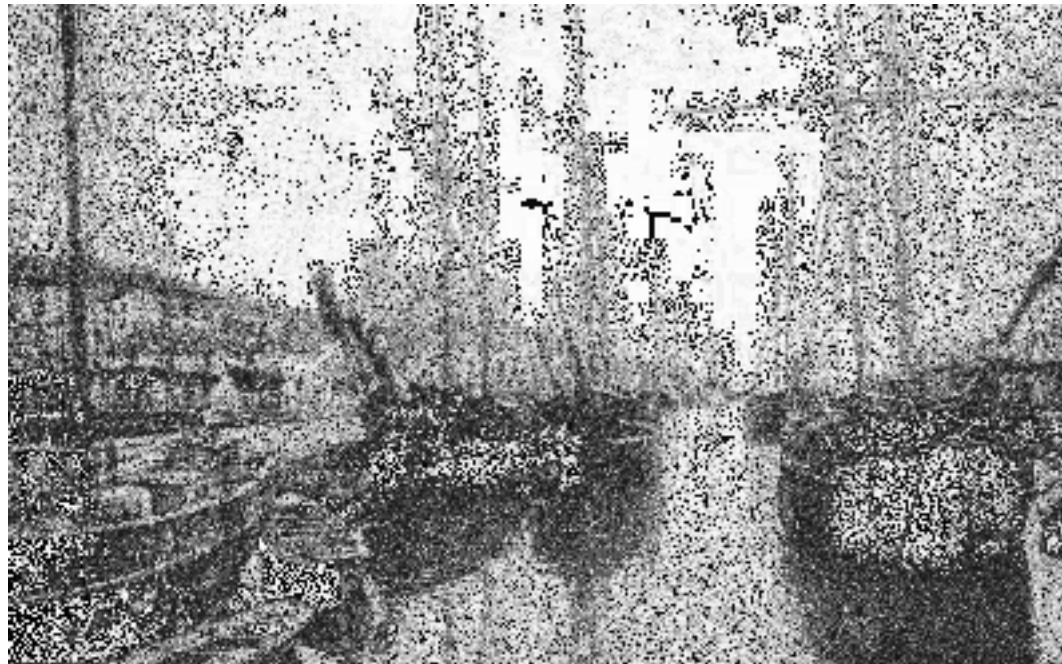
⁶³ Información obtenida en base a la fe de Bautismo y carta enviada desde Madrid por José María Trueba (hijo) a su sobrina Leonor Trueba Valdivieso. Año 2002.

⁶⁴ “Trueba, José María”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo X, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002, pp. 491-492.

⁶⁵ Trueba Barahona, Álvaro, Testimonio escrito, Quito, 2001.

Bajo los cuidados y el tierno consentimiento de su tío Antonio, José María fue adaptándose a la vida cotidiana de la urbe. A finales del siglo XIX, la capital española lucía para el niño recién llegado, gigante y bulliciosa, al mismo tiempo que hermosa y desconocida. De la mano de su tío habrá reconocido la ciudad y su natural inquietud lo habrá llevado a corretear por las extensas calles y paseos. Cuánta admiración habrá causado, en el joven nacido en la pequeña Zumaya, los fastuosos sitios de Madrid, La puerta del sol, la calle de Alcalá, la de Toledo que, según se conoce, fue el centro comercial más importante de la ciudad, tradicionalmente en ella se presentaba un espectáculo único en tardes de toros.

Se habrá familiarizado con las costumbres y tradiciones de su nuevo hogar y, de a poco, habrá aprendido que todo el año hay razones para celebrar en Madrid, ya que en ese entonces las fiestas populares estaban muy enraizadas.



Zumaya (El Puerto). Postal de 1925. Archivo de Rita Trueba Valdivieso.



Madrid antigua (postal). Colección Alfonso Ortiz Crespo

En el Real Conservatorio de Madrid

Para tener un mayor conocimiento de la alta escuela musical que adquiriera el maestro a lo largo de su permanencia en este famoso centro educacional, nos valdremos de la reseña histórica del Conservatorio, escrita por Emilio Rey García.

“El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fue fundado por la Reina María Cristina... a semejanza de las instituciones que para la enseñanza de la música existían en otros países europeos, especialmente en Italia y Francia. Hasta entonces se habían ocupado de este menester los maestros de capilla que prestaban sus servicios en las instituciones religiosas más importantes, sobre todo en las Catedrales y también en las Capillas Reales. La feliz fundación del Conservatorio por Real Decreto de 15 de Junio de 1830 (publicado el 16 de septiembre del mismo año) vino a paliar un grave error del siglo XVIII, cual fue la exclusión de la música del ámbito de acción de las Reales Academias de Bellas Artes creadas por Felipe V y Fernando VI.

La Reina María Cristina era gran aficionada a la música. La fundación del Conservatorio que entonces llevaba su nombre, se consideró como obra personal suya...

*Las clases comenzaron el día 1º de enero de 1831, pero la inauguración fue hecha con gran pompa el 2 de abril del mismo año. Formando parte de los actos solemnes de inauguración, el 6 de marzo de 1832 se representó el melodrama lírico español Los enredos de un curioso, escrito por Félix Castillo con música de Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francisco Piermarini... En el Centro había alumnos internos y externos, gratuitos y de pago”.*⁶⁶

Señala también Rey García que:

*“El Conservatorio estaba ubicado en la Plaza de Mortenses, en un edificio que, con la remodelación urbanística de Madrid, fue después el número 25 de la calle de Isabel la Católica. La parte posterior daba a un callejón hoy llamado calle del Maestro Guerrero, que todavía es conocido popularmente como Travesía del Conservatorio. El primitivo centro tenía una real dependencia de la Corte”.*⁶⁷

Rey García se remite a Federico Sopena (1917-1991) quien en su *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* sostiene que, a más de los profesores regulares, también se nombraron *maestros honorarios*, entre ellos Rossini, el napolitano Silverio Mercadante y el maestro de capilla de Salamanca Manuel Doyague.

Más adelante, cuenta que llevado casi a la desaparición por la supresión de su partida presupuestaria tras los enormes gastos provocados por la guerra civil, el Conservatorio se reinaugura en diciembre de 1852 en su nueva sede, el edificio del Teatro Real. En sus nuevas instalaciones

*“[...] tenía dos salones de actos: uno grande que daba a la fachada de la Plaza de Isabel II, en el que se daban los conciertos sinfónicos de Madrid con la orquesta formada por la Sociedad Artístico Musical de socorros mutuos, que fue el embrión de la Sociedad de Conciertos; en el salón más pequeño actuaba la Sociedad de Cuartetos, fundada por Vuelbenza y Jesús Monasterio en 1863”*⁶⁸.

Como nos hace conocer este autor, el tiempo de relativa estabilidad del establecimiento duró unos diez años, pues en 1968 el Ministro de Fomento Severo Catalina, haciendo honor a su nombre, cambió la organización reglamentaria, a lo cual siguió una “época de duras restricciones económicas con rebajas de los sueldos y reducción de plazas docentes”⁶⁹. Producto de la inestabilidad de varios directores que se sucedieron en cortos periodos y además por supresiones de partidas presupuestarias, el Conservatorio pasó por etapas difíciles que casi provocan su cierre⁷⁰. En 1925, bajo la dirección del violinista Antonio Fernández Bordes, ocurre el desalojo de las instalaciones que ocupa el Conservatorio en el Teatro Real por orden del Ministerio de Instrucción Pública, por considerar que el edificio estaba en ruinas. Se ordena entonces la suspensión inmediata de las clases,

*“... comenzando así una prolongada peregrinación del Centro por diferentes edificios y locales de Madrid. Al teatro María Guerrero, entonces llamado de la Princesa, fue trasladada la biblioteca y algunas de las clases. Las oficinas fueron a parar a un piso de la calle Pontejos. Algunas entidades particulares y públicas como la Casa Aeolian, Unión Musical Española, Casa Campos, Casa Fuentes, Escuela Superior de Pintura, Teatro Cómico y Colegio Nacional de Sordomudos cedieron desinteresadamente sus instalaciones al Conservatorio”*⁷¹.

Finalmente luego de un duro batallar de muchos años, “...siendo director Francisco Calés Otero, el 18 de octubre de 1966 el Conservatorio vuelve a su antigua sede del Teatro Real, a un edificio renovado dotado de grandes medios materiales comparables a los mejores conservatorios europeos”⁷². Por fin el Conservatorio queda instalado en una sede que entonces se creía definitiva hasta las nuevas gestiones realizadas por sus directivos para la concesión de su actual, nuevo y propio edificio, en Atocha.

⁶⁶ Rey García, Emilio. *La historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, en: <http://www.conservatorianos.com.mx/2garciarey.htm> [acceso abril 2002].

⁶⁷ Ibídem.

⁶⁸ Ibídem.

⁶⁹ Ibídem.

⁷⁰ La única buena noticia en aquel periodo es la donación realizada al Conservatorio Real por el músico, violinista y compositor Pablo Sarasate; donación consistente en uno de sus Stradivarius y 100.000 francos para fundar un premio anual de violín que lleva su nombre.

⁷¹ Rey García, op. cit.

⁷² Ibídem.

Emilio Rey, en su acotación final sostiene que:

*“La historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid discurre en gran parte paralela a la historia de la música española de los siglos XIX y XX. Cualquier observador de la música medianamente informado debe reconocer que el Conservatorio Superior madrileño ha sido y es la Institución más importante de enseñanza musical en España. Por sus aulas han pasado, bien como profesores, bien como alumnos los más eximios músicos españoles en el campo de la composición, la interpretación, la musicología y la pedagogía”*⁷³.

A la generación de músicos y cantantes de finales del siglo XIX e inicios del XX graduados en este importante centro musical de España y Europa, pertenece José María Trueba Iceta, quien realizó allí “una carrera brillante con magníficas calificaciones. Tuvo como profesores a Berger y otros de la Casa Real”⁷⁴. Todavía se conservan en la biblioteca de este conservatorio las referencias sobre el paso de José María Trueba en diferentes períodos:

1897-1898	matriculado en 5º curso de piano y 1º de canto,
1898-1899	matriculado en 6º curso de piano y 1º de armonía,
1899-1900	matriculado en 7º curso de piano y 2º de armonía, profesores Grajal y Arín,
1900-1901	matriculado en 7º curso de piano y 3º de armonía ⁷⁵ .

Una vez alcanzado su título en el Real Conservatorio, emprendería junto a diversas organizaciones musicales y corales, varios conciertos que lo llevarían por algunos países de Europa. Así, por ejemplo, fue integrante del “*Orfeón* de la provincia de Guipúzcoa (*Orfeón Donostiarra*), conjunto coral compuesto de numerosos miembros, todos de muy buena voz que se agrupaban para actuar en festivales oficiales tanto en España como en el extranjero; su punto de residencia habitual era San Sebastián, capital de la provincia. Dicha agrupación nombró como solista a José María Trueba Iceta para actuar en Francia, Bélgica y algunas ciudades alemanas en competición con otros corales de esos países”⁷⁶.

En un recorte de periódico antiguo guardado por la familia encontramos lo que sería la participación de Trueba con el Orfeón Pamplonés durante un concurso organizado en San Sebastián el 14 de Septiembre de 1904. “La agrupación obtuvo el primer lugar en lectura a primera vista y el primer premio en ejecución”⁷⁷, lo cual nos permite imaginar la valía del Orfeón y la gran ejecutoria del joven tenor.



Orfeón Donostiarra, inicios del siglo XX. web: www.gipuzkoa.net/orfeon.

Pocos son los testimonios escritos sobre su vida profesional que trajera Trueba en su equipaje desde Europa, y menos son los que han perdurado a casi un siglo de su llegada al Ecuador. Sin embargo, los documentos que se salvaron del olvido, nos llevan a saber que la prensa italiana también alabó las virtudes del tenor español.

*“[...] hablaremos a favor del tenor español señor J.(osé) Trueba, el cual presta y gratamente, en el tercetto del Lombardi, y la famosa aria de la “Forza del Destino” mostró su admirable, bella y dotada voz, de no muy común extensión, la cual así mismo y a menudo es admirada en nuestra ciudad. El tenor de la voz dulcísima que sorprendiera ciertamente al auditorio”*⁷⁸.

Al parecer, este artículo de prensa en el que se destacan las dotes de Trueba, fue anterior a su esperado debut en L’ Scala de Milán en 1905, donde un accidente, definiría el viaje de José María Trueba al nuevo continente. Así lo relató su hijo José María:

⁷³ Ibidem.
⁷⁴ Trueba, José María (hijo). Carta a su sobrina Rosa Leonor Trueba, Madrid, julio de 2002.
⁷⁵ Gosálvez Lara, Carlos José. Bibliotecario del Real Conservatorio Superior de Madrid. Correo electrónico a César Santos Tejada. Madrid, 2005.
⁷⁶ María Trueba, José (hijo). Carta a su sobrina Rosa Leonor Trueba. Madrid, julio de 2002.
⁷⁷ Recorte de periódico. Archivo de Teresita Trueba; la traducción es mía.

⁷⁸ Ibidem.

“Se puso en contacto con algunos empresarios para cantar en Italia. Todo estaba concertado para actuar en L’Scala de Milán, cuando ocurrió lo imprevisto, y es que se produjo un terremoto al Sur del país, con tal mala fortuna que la Soprano que en ese momento actuaba resultó gravemente herida, perdiendo los brazos al caerse encima las vigas del decorado. Este hecho le causó gran impresión y seguramente fue la causa para viajar a Quito”.⁷⁹

El teatro de L’Scala de Milán representaba en aquel entonces la cumbre más alta donde los grandes actores y cantantes soñaban con actuar⁸⁰. Su historia se remonta al siglo XVIII pues su inauguración se realizó en 1778 con la ópera de Antonio Salieri, *L’Europa riconoscinta*, escrita para esa ocasión. Desde ese momento, L’Scala se convierte en el centro de la vida social de Italia.



Orfeón Pamplonés en Bordeaux, 1904. web: www.orfeonpamplones.com

De haberse hecho realidad la presentación en tan fastuoso escenario, quizás otro habría sido el destino de Trueba. Sin embargo, el desgraciado y traumático acontecimiento, –probablemente ocurrido en diciembre de 1905–, llevó a Trueba a analizar la posibilidad de viajar a Sudamérica, desde dónde le escribía su amigo de infancia, el maestro organista y compositor José María Beovide quien trabajaba desde 1903 en calidad de profesor en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Decidió entonces su viaje. En América se presentaba la oportunidad de formar nuevas generaciones que asimilaran sus vastos conocimientos de canto y música universal.



Teatro L’Scala de Milán, grabado del siglo XIX. Revista Musicalia, Enciclopedia y guía de la música clásica, Nº.83. Salvat S.A., Pamplona, 1988.

⁷⁹ Trueba, José María (hijo). Carta a su sobrina Rosa Leonor Trueba. Madrid, julio de 2002.

⁸⁰ En el siglo XIX, para consolidar sus trabajos, los grandes compositores de la época realizaban sus estrenos en L’Scala. Así sucedió con Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, Verdi, entre otros. Todos ellos grandes representantes de la ópera italiana. A finales del siglo XIX e inicios del XX se abrían sus puertas para otros compositores europeos de la talla de Wagner, Gluck, Strauss, Debussy, Borodin, entre otros. De los prominentes cantantes de ópera que han actuado en este teatro citamos a Titta Rufo, que debutó en el teatro en la temporada de 1903-1904. Enrico Caruso (1873-1921) y el español Julián Garraye (1844-1890).

Quito a la llegada del Maestro

En algunos rincones del Madrid Viejo, de Toledo y Segovia, se encuentran los orígenes arquitectónicos de esta ciudad pintoresca y feudal, apiñada sobre sí misma y edificada en altitud, aprovechando el natural sistema de contrafuertes en los brazos montañosos que la sofocan. En el fondo, hacia el sur, el Panecillo, con su perfecta redondez, taponada la única vía de escape. Los quiteños clásicos, sedentarios y parsimoniosos, fieles a los severos portales de la Plaza Grande se repetían la vanidosa endecha:

“De Quito al cielo y en el cielo un huequito para mirar a Quito...”⁸¹
Raúl Andrade

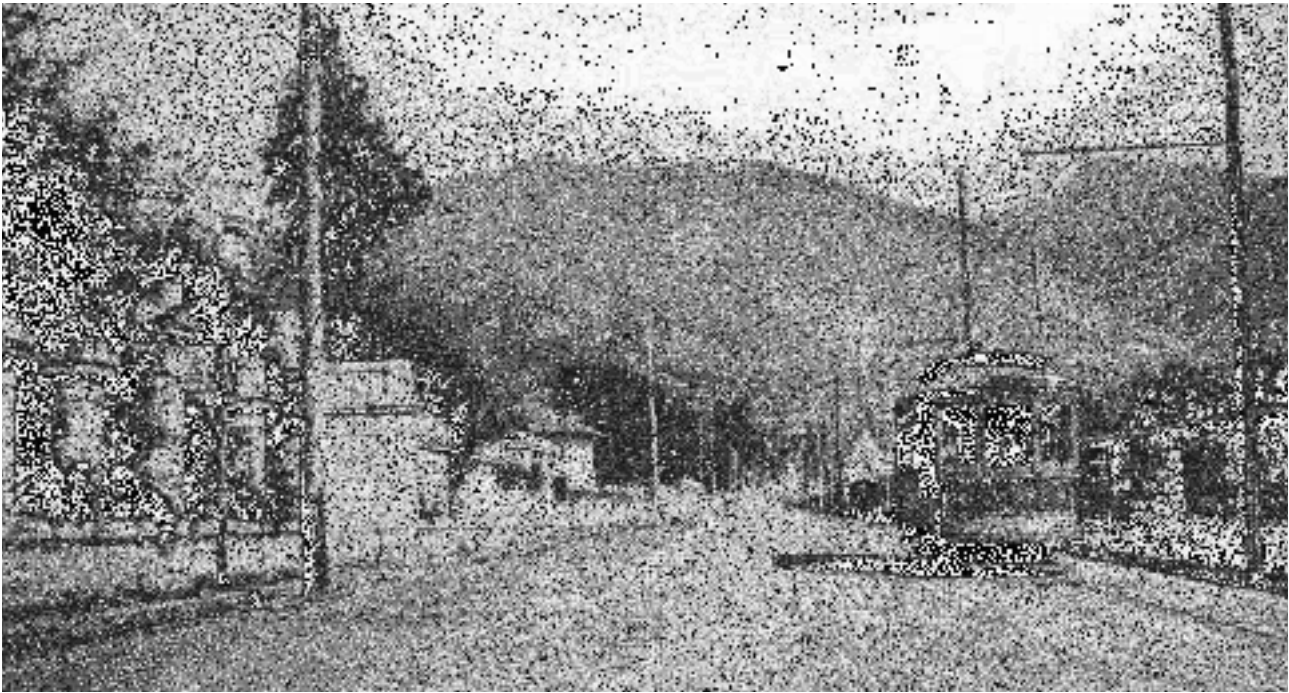
A inicios de 1906, José María Trueba debe haber encontrado una ciudad pequeña. Sus límites de sur a norte recorrían no muchos kilómetros. En 1908, el barrio antiguo de Chimbacalle recibía la primera locomotora del ferrocarril. Al barrio se lo conocía como la *entrada sur* y, desde allí, serpenteando parte de la carretera García Moreno, hoy calle Maldonado, se llegaba a la plaza de Santo Domingo para tomar dirección al parque de La Alameda, luego el legendario Ejido y unas pocas cuadras más allá la calle Colón, donde terminaba la ciudad.

Hacia el norte asomaba una polvorienta carretera que atravesaba un extenso campo abierto antes de desembocar en el, entonces, antiguo y lejano pueblo de Cotocollao. Por ese sector seguía el sendero hacia la carretera que llevaba a los pueblos del norte.

*“Al norte y al oriente se extendía una capa de selva virgen, hecha de macizos irregulares de eucaliptos, de chozones de indios, entre los cuales surgían, pretenciosos y exóticos, por contornos moriscos de La Granada, los muros ocultos por los árboles de La Circasiana y otras edificaciones campestres a donde, los quiteños acaudalados, salían a pasar sus vacaciones cómodamente aislados del chismorreo mundanal de la ciudad incipiente, a solo 10 minutos de la plaza grande... Jamás las nociones de tiempo y distancia, fueron más relativas”.*⁸²

⁸¹ Andrade, Raúl. “Quito: Monografía del tiempo perdido”, en: *Vistazo*, No. 43, Guayaquil, diciembre 1960, p.53.

⁸² *Ibíd.*



La Colón, calle donde terminaba Quito a inicios del siglo XX, postal. Colección: Alfonso Campos.

Pero, lo atractivo de la ciudad estaba en su centro. Tras demoler lo que fuera entonces la ciudad aborigen, cuyo último gobernante fue Atahualpa, los primeros españoles edificaron la ciudad colonial y, en muchos casos, lo hicieron con la piedra y el barro de las mismas construcciones antiguas.

Los edificios principales, de grandes dimensiones, levantados poco a poco, sirvieron al culto católico, las iglesias, y a los representantes del nuevo gobierno. Las casas construidas en los solares que fueron repartidos a los conquistadores no tenían más que uno o dos pisos.

Así se conservó la ciudad por mucho tiempo. Su mayor desarrollo urbanístico se produjo en la época Republicana que inicia en 1830, una vez separada de la Gran Colombia, – el sueño del gran Simón Bolívar –, el progreso y el embellecimiento de la ciudad se torna en un gran imperativo.

No sería sino hasta comienzos del siglo XX que la ciudad cobra un verdadero impulso. Quienes tienen la oportunidad de viajar a Europa y otros sitios del planeta, retornan cargados de ideas esperanzadoras, con ellos vendría el auge de la modernidad y la modernización, y también los trajes de moda, los perfumes de París y los lujosos automóviles.

*“La locomoción es quizás lo que ha sufrido modificaciones trascendentales bajo la influencia del progreso, siendo hoy en día, el automóvil, la última nota, la fiebre del mundo moderno. Con los automóviles han venido también seis mecánicos contratados en París, a prueba de competencia y destreza”.*⁸³

Lamentablemente, el desarrollo artístico no avanzaba paralelamente a esta incontenible vertiente llegada de Norteamérica y Europa. En la práctica del teatro y la música clásica, apenas unos pocos ecuatorianos, artistas nacionales que regresaban del exterior, más otros con estudios en el Conservatorio Nacional de Música, deleitaban al público que, para programaciones esporádicas, acudían al Teatro Sucre. Allí se aplaudían y alababan sus presentaciones, siempre con el ánimo nacionalista de ver triunfar a los suyos, ya que, eran las empresas extranjeras, con grandes recursos y amplias facilidades, las que exponían su trabajo con sofisticado lujo, dejando en triste predicamento la labor sencilla y hasta humilde de los artistas ecuatorianos.

Sin embargo, es preciso reconocer que la visita constante de las compañías extranjeras, siempre de paso en sus largas giras por el continente, fueron el espejo donde nuestros potenciales artistas se miraban para la superación de su arte.

Es extensa la lista de compañías que nos visitaron allá por inicios del siglo XX. Nombramos varias que merecieron la admiración, el cariño y el imborrable recuerdo de los quiteños. Así, las Compañías de Zarzuelas Jarques, en 1887; de Operetas Fernández Rigles, en 1900; Lambardi, en 1904; de Opereta Romero-Cousirat, en 1905; Saullo y Romero, en 1905 - 1906; Leal, en 1907; del Diestro; Marcelli, en 1909; de Opereta Florit; de teatro cómico dramático Manuel Díaz la Hoza, en 1911.

⁸³ Andrade, op. cit., 1970, p. 37.



Artistas de la Cia. Florit en una actuación en el Teatro Sucre. Revista Hojas Dispersas. Quito, julio de 1911. Año 1. No. 5.

Al conocimiento del público vendrían entonces las obras teatrales del momento, escritas por literatos españoles, franceses, italianos. Se hacían, entonces, familiares los nombres de: Lope de Vega, Manuel Fernández Caballero, Camprodón, Alfredo Capas, Echegaray, Santiago Rusiñol, entre otros, y junto a ellos los músicos Ruperto Chapí, Franz Lehar, Giussepi Verdi, y muchos más.

En emocionantes noches de arte, se exhibían obras pequeñas como *Lobos marinos*, *La tempestad*, *El reloj de Lurcena*, *El Rey que rabió*, *El Estigma*, *El Místico*, *Amor Salvaje*, *El Palacio de Cristal*, etc. Las empresas más grandes, en personal y equipajes, exhibían: *Il Trovatore*, *Aida*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Don Pascuale*, *La Favorita*, *Fausto*, *Il Barbero de Sevilla*, *La Viuda alegre*, *La Viejecita*, *El Conde de Luxemburgo*, entre otras.

El público estaba en un constante aprendizaje y las críticas de prensa también. De modo que, todos los artistas procuraban mejorar sus presentaciones para satisfacer el buen gusto de los espectadores. Pero, no siempre sería así y muchas fueron las compañías que sufrirían reveses por actuaciones mediocres que pasaban tristemente por el Sucre.

En pocos años las exigencias de los asistentes a las veladas del teatro se fueron acentuando y se defraudaban cuando actuaciones en las que el actor dramático, el cómico, el tenor, o la soprano de turno no estaban a la altura de predecesores que se habían ganado el respeto y cariño de este pueblo. La inasistencia era el castigo de los amantes del buen teatro.

“Atinado anduvo el público que no asistió anoche a la función, como que había adivinado que, a pesar de ser beneficio, iba a resultar la más grande paliza que se puede imaginar. La señora Adams y el señor Caronnisy fueron los que más se distinguieron. Pero, ¡hombre; dirán Uds. si ni siquiera tomaron parte en la representación. Pues cabalmente por eso les digo yó; porque lo que es los demás, si se exceptúan las señoras Millanes y Díaz, ningún otro sabía su papel. Debía el consueta darles el hongo a que lo lean, pues estaban en la misma situación que “Rebustiano” de los chicos de la escuela. Daba lástima ver a artistas como la Millanes y la Díaz tomar parte en una representación que ni en la más miserable aldea se habría atrevido a darla.

El público es bueno, pero no por ser bueno se le ha de hacer aguantar lo que se quiera. Si ayer no se desató la silbatina que aquella función merecía, no se crea que no se ha de tener su sanción; disminuirá la concurrencia, y con

razón. No se queje pues, la empresa si así sucede. ¡Echar a peder una obra tan bonita después de haber anunciado que estaba ensayándose desde hace tiempo, es el colmo!”⁸⁴

Esta crítica se la hacía a la *Compañía española Romero-Coussirat*, que tan grata impresión dejara en la temporada del año 1906. Sin embargo parece que en una mala noche tuvo una presentación que desdecía de su fama. Millanes y Díaz habían mostrado en actuaciones anteriores, su gran jerarquía artística, lo mismo que los demás actores. Quizá pensaron “rellenar” el calendario poniendo en escena alguna obra que no estaba bien estudiada, esto resultó fatídico. Sus salidas al escenario en días posteriores serían para confirmar la categoría superior de la Romero-Coussirat que en sus filas tenía a grandes actores como: Gregorio Obregón, Zoila Adams, Ugo Ughette, Matéu y otros más. Esta compañía tuvo el mérito de llevar a escena obras escritas por ecuatorianos, como más tarde lo detallaremos, y contar con la actuación del recién llegado, don José María Trueba.



Carlos Amable Ortiz. Cortesía del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

En esta etapa del desarrollo artístico es necesario reconocer el esfuerzo que realizaron los iniciadores que buscaban un arte musical ecuatoriano propio. Entre algunos nombramos a Juan Agustín Guerrero, Aparicio Córdova, Carlos Amable Ortiz, Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari Salazar y Antonio Nieto. Sus sinsabores y penurias serían recompensados luego, cuando maestros venidos del exterior, se unieron a ellos en sus sueños y esperanzas y, finalmente, plasmaron en una nueva generación la sabia de lo que más tarde se reconocería como “la época de oro” del teatro y la música en el Ecuador. Ésta, a grandes rasgos, era la ciudad que, en su ámbito geográfico, social y artístico, recibía al maestro y artista español.

⁸⁴ “Revista del teatro”, en: *La Patria*, Quito, marzo 1906, p.3.

Arribo a Quito y primeras actuaciones

*¿Quién te ha enseñado a cantar me preguntan todos.- Nadie;
yó canto porque Dios quiere,
yó canto como las aves.
Antonio de Trueba.*

“Hoy llegará a esta capital el Sr. D. José Trueba, hijo del célebre Maestro español Dr. Antonio de Trueba. Es hábil organista, en cuya calidad y por motivos de salud viene al Convento de San Agustín de esta ciudad. Hace dos años ganó por oposición el puesto de primer cantor de la Capilla Real”⁸⁵.

Así se leía en un anuncio de prensa del 22 de febrero de 1906, sobre el arribo de Trueba a la capital ecuatoriana. Se dice en este, erróneamente, que es hijo de Antonio de Trueba el poeta y novelista español nacido en Montellano del Concejo de Caldames de las Encartaciones en Vizcaya, el 24 de diciembre de 1819 y fallecido en Bilbao el 10 de marzo de 1889. En las primeras páginas de la semblanza del maestro están ya aclaradas las raíces familiares de José María Trueba. La confusión debió haberse dado, quizá, por el nombre que tenía el apellido, precisamente, por la fama del maestro de las letras, cuyas obras eran muy conocidas por la clase intelectual del país.

En cuanto a su alojamiento y conexión con el convento de San Agustín en calidad de organista, cabe aceptar la versión de nuestro amigo Augusto Mosquera, ex alumno del Conservatorio, recopilador y periodista, quien manifiesta haber escuchado que, al llegar el maestro Trueba a New York, le detectaron una afección pulmonar y para que sanara le recomendaron que viviera en La Paz o en Quito, ciudades que tenían pureza en su oxígeno. Trueba escogió Quito, y su relación con el convento debió haber sido porque lo regentaban sacerdotes españoles en esa época y algún contacto tuvo con ellos.

Se lo presenta como “hábil organista” y debió serlo, puesto que su tío Antonio, anfitrión de José María en Madrid y su representante, fue un organista reconocido en su tiempo y pudo haberle prodigado sus enseñanzas.

⁸⁵ “Arribo”, en *La Patria*, Quito, 22 febrero 1906, p. 3.



El claustro bajo oriental de San Agustín, hacia 1922. Monografía Ilustrada de la Provincia de Pichincha, 1922.

⁸² Ibidem.

Por otra parte, en el recuerdo de sus familiares en Quito, ha existido siempre la carta que había recibido de su amigo Beobide, quien daba otra opción al maestro para su proyectada estadía de recuperación.

Es de pensar que el contacto diario del maestro con el pueblo a través de su interpretación del órgano y de su canto, hizo que adquiriera una bien ganada popularidad. No había en la ciudad una voz más sublime para el canto sagrado. Era algo novedoso y nos imaginamos que más feligreses acudían a llenar las bancas de tan hermosa iglesia.

Solamente habían transcurrido cuatro días desde su arribo y entregó su canto abatido para despedir en el sepulcro a un grande de la pintura, Juan Manosalvas (1840-1906):

*“Un artista, un gran artista ha muerto, ayer, ese hombre justo de corazón sano, de alma grande y mente iluminada por la purísima luz del genio; abandonado, triste, trabajaba en la soledad y en el silencio de su pobre taller, sereno en medio del torbellino de las pasiones y miserias, asomada su alma pura a las puertas de su ideal...”*⁸⁶

Recordaba así Juan León Mera al apreciado artesano que había estudiado en Roma, enviado por García Moreno para que puliera su virtuosismo con los mejores maestros de la escuela clásica. A su retorno, los alumnos de la escuela de Bellas Artes fueron los privilegiados al recibir sus enseñanzas; fue en una de sus aulas donde se levantó la capilla ardiente para que artistas, diplomáticos, profesores, alumnos del Conservatorio y de la misma escuela, rindieran postrero homenaje al anciano maestro.

*“Al frente del féretro, rodeado de crespones estaba el retrato del maestro, y a sus pies un artístico caballete, su misma paleta, manchada aún con los últimos colores que manejó... En la Iglesia Metropolitana se cantaron espléndidamente los oficios religiosos por algunos de los profesores y alumnos del Conservatorio Nacional de Música. El Sr. D. José Trueba, cantó al final con indecible sentimiento el Pietá Signore del maestro Stradella. Una de las bandas militares acompañó el cortejo al Santuario de San Diego”.*⁸⁷

También, como un hecho sobresaliente e histórico, sabemos de la presencia de José María Trueba en la inauguración del Círculo Católico de Obreros, acontecido a pocos días de su llegada. Gustoso, intervino en

⁸⁶ Mera, Juan León. “Discurso de despedida”, en: *La Patria*, Quito, 2 marzo 1906, p 3.

⁸⁷ “Los funerales del Sr. Manosalvas”, en: *La Patria*, Quito, 26 febrero 1906, pp. 2-3.

esta fiesta, donde se pondría en contacto con los más representativos personajes de la política, la cultura, la música y la iglesia de esta ciudad.

El reportaje periodístico es amplio, extraemos lo más significativo:

*“Desde el día sábado circulaban las invitaciones para la inauguración del Círculo Católico de Obreros; á la una de la tarde venía estrecha la galería del Palacio Arzobispal para contener la multitud de artesanos pertenecientes al Círculo y al gran número de caballeros que habían acudido para dar más realce con su presencia a la simpática fiesta: alcanzamos a distinguir entre ellos al Excmo. Ministro Plenipotenciario del Brasil, Sr. Graco da Saballe, Dr. José Modesto Espinosa, Dr. José Ignacio Delgado, D. Manuel Jijón Larrea, Dr. Pablo Mariano Borja, Dr. N. Clemente Ponce, General José María Sarasti, Dr. Francisco Chiriboga Bustamante, Dr. Telmo Viteri. El acto comenzó a la una y media, presidía el Rvmo. Vicario Capitular, Dr. Ulpiano Pérez Quiñónez; la mesa la ocupaban el Director, Sr. Canónigo Dr. Alejandro López, el Presidente, D. Manuel Sotomayor y Luna, quien tenía a su lado a los Señores Jacinto Jijón y Caamaño y Ricardo Alarcón A., vicepresidente y secretario respectivamente”.*⁸⁸

Después de los discursos de rigor el acto musical se desarrolló con la intervención de esos artistas que tanto furor causaban en cada una de las presentaciones que la comunidad exigía para resaltar sus actos sociales. En esta ocasión notamos la presencia de Sixto María Durán, con quién, desde ese entonces, José María Trueba forjaría una larga y valiosa amistad.

*“De la parte musical no tenemos otra cosa que decir, sino que corrió a cargo de los insignes profesores José María Beovide, Ulderico Marcelli y Dr. Sixto María Durán... La Fantasía del Nero, ejecutada en violín por el Sr. Marcelli con acompañamiento de piano por el Sr. Beovide dejó suspensos a los concurrentes desde la primera nota hasta la última, pocas veces hemos oído música tan admirablemente interpretada. En el Intermezzo y la Siciliana de Caballería Rusticana, los jóvenes Ponce nos probaron sus magníficas dotes para la música. El Sr. José María Trueba... contribuyó también con su soberana voz a que saliera espléndida la inauguración del Círculo Católico de Obreros: el Sr. Trueba es un gran tenor, domina con facilidad las más altas notas de la escala con robustez de entonación”.*⁸⁹

⁸⁸ “La fiesta de ayer”, en *La Patria*, Quito, 19 marzo 1906, p. 2.

⁸⁹ Ibídem.

Se nota que el maestro va familiarizándose con las gentes de esta tierra pues ya se le reconoce como un “gran tenor” y además ya no es el *hijo* de Antonio de Trueba. Debe haber existido una aclaración de su parte. Su voz se regaría por el cielo de Quito y pronto llegaría a los oídos de los eruditos. El Conservatorio quería tenerlo en la lista de sus maestros y las compañías que visitaban la ciudad querían contar en sus filas con tan portentoso tenor.

*“Muy pronto tendrá lugar el beneficio que la empresa Romero–Cousirat dará en honor de los autores de la música de “El último cartucho” los simpáticos maestros Marcelli y Beovide. Muy merecido lo tienen después del triunfo que obtuvieron en su debut con la bella composición que nos hicieron escuchar. Por esto y por ser muy conocidos y estimados de toda nuestra sociedad, les auguramos un lleno completo; con tanta mayor razón cuanto que esperamos que el programa será muy escogido. Se nos ha asegurado también que, en obsequio a los beneficiados, cantará el justamente célebre tenor español Don José Trueba que tanto ha llamado ya la atención por su voz dulce y bien educada”.*⁹⁰

En otro dato de prensa de esos días, se describe la obra citada, “que forma en su conjunto una página tan bien pensada como diestramente concertada”⁹¹. La obra fue escrita por José Ughetti, actor de la *Compañía Romero–Cousirat*. La música la escribieron, en esos mismos días suponemos, los maestros del Conservatorio Ulderico Marcelli y José María Beobide. Lamentablemente no hemos logrado encontrar una relación periodística sobre el desempeño del tenor en esta presentación, pero consideramos que habrá estado a la altura de las exigencias que demandaban quienes, conocedores de su valía, lo habían invitado.

Un inusitado interés por conocer al maestro se manifestó de inmediato y es así como otras organizaciones sociales y musicales de la ciudad solicitaban sus servicios. Junto a Beobide, su viejo amigo, y Ulderico Marcelli solemnizarían diferentes actos de la sociedad quiteña que pronto se encariñó con Trueba.

*“Mañana se celebrará en la Capilla de San Carlos la fiesta de San Vicente de Paúl. La solemnizarán la orquesta del Conservatorio, el tocado de los reputados maestros Marcelli y Beovide y el canto del admirable tenor Sr. Trueba. El panegírico del Santo Patrono correrá a cargo del ilustre orador R.P. Fray José María Aguirre”.*⁹²

⁹⁰ “Teatro Sucre”, en *La Patria*, Quito, 28 marzo 1906, p. 3.

⁹¹ Revista del teatro, en *La Patria*, Quito, 12 marzo 1906, p. 3.

⁹² “Fiesta”, en: *La Patria*, Quito, 28 abril 1906, p. 3.



Sixto María Durán, Ulderico Marcelli y José María Trueba. Revista Altos Relieves. Quito, abril de 1907.

Pocos días después, un episodio importante uniría a Trueba con el pueblo ecuatoriano: su brillante participación en el concierto que se realizara el jueves 26 de abril de 1906, en el escenario del Teatro Sucre, como cierre a la obra escrita por la poetisa ecuatoriana Mercedes González de Moscoso (1860-1911). La *Compañía Romero–Cousirat* tuvo a su cargo la puesta en escena de *La abuela*, título del drama que consagraría a la autora:



Mercedes González de Moscoso, poeta y escritora ecuatoriana. Revista Hojas Dispersas. Quito, noviembre 11 de 1911. Año I. No.7, p.113.

“Creemos que nuestro Teatro Sucre rebosará en concurrentes, ya que aquí jamás han faltado el amor a la Patria y la admiración al talento y al arte.

Y fiesta del patriotismo y del talento será la que haya. Una señora, una matrona de altas prendas, una poetisa a quien llamaría Lope “La Décima Musa”, con más razón que a cualquiera otra, va a ofrendar a la Patria que honra las flores de su inteligencia, el más hermoso de sus dramas.

*La Junta Patriótica no ha podido por su parte, conseguir nada mejor para honrar su fiesta y salir avante en su empeño de arbitrar fondos para la noble, la santa obra de la Defensa Nacional”.*⁹³

El concierto musical con el que finalizó la velada tuvo, a más de las esperadas ejecutorías de Marcelli, Beobide y Trueba, el debut como concertista de Gustavo Eduardo Bueno⁹⁴ (1901-1984), pianista quiteño que apenas contaba con 5 años de edad. El acto concluyó con las siguientes interpretaciones:

⁹³ “Gran función de gala”, en: *La Patria*, Quito, 26 abril 1906, pp. 2-3.

⁹⁴ Gustavo Bueno fue luego alumno del Conservatorio, al mismo que dirigió en corto período del año de 1936. Sus estudios de especialización lo llevaron a Europa, convirtiéndose así en uno de los pocos músicos ecuatorianos que llegó a tener estudios de la alta escuela en el viejo Continente.

CORELLI

- a) *Gavota en si bemol para orquesta.*
- b) *Canción del Reno para orquesta.*

BIZET

- a) *Las bellas Coquimberneses.* Serenata Sentimental para piano, por el niño Gustavo Eduardo Bueno.
- b) *Zona Tórrida.* Sinfonía brillante para piano a cuatro manos. Por la señorita María Corina Bueno y el niño Gustavo Eduardo Bueno.

MEYERBEER

- a) *Oh Paraíso!* Romanza de la Opera *La africana*.

GIORDANO

- b) *Amor tивиeta - Fedora*, por el Sr. D. José Trueba. AcompañamientoDe piano por el Sr. D. José Beovide.

WIEUXTEMPS

- a) *Donizetti.* Fantasía sobre motivos de la ópera Lucía de Lamermoor para violín, por el Sr. Ulderico Marcelli.

MOZART

- a) Variaciones del quinteto en La Mayor para clarinete y cuerdas por los señores Agustín Enríquez, Luis Sánchez, Pedro Paz y Enrique Jarrín.

GRIEG

- a) Fantasía para piano a cuatro manos por los señores Domingo Brescia y José Beovide.

MOZART

- a) *Marcha alla turca* a toda orquesta.⁹⁵

⁹⁵ “Gran función de gala”, en: *La Patria*, Quito, 26 abril 1906, pp. 2-3.

En el mes de mayo las comunidades religiosas católicas rinden culto a la Virgen María y, para ello, se organizan diferentes programas de festejo. Encontramos así una noticia que el corresponsal en esta capital del diario *El Grito del Pueblo* de Guayaquil envía, dando cuenta de que “En el último día del mes de María, cuya fiesta se celebra en la capilla de las novicias, en el Convento de Santo Domingo, después de la velada recitaron poesías el doctor Ángel Polibio Chávez (1855-1930), el padre Ceslao Moreno. El canto estuvo a cargo del maestro Trueba, y el concierto de piano y armónica del Señor Enrique Córdova. La asistencia fue numerosa”⁹⁶

En esta oportunidad su colaboración tuvo el acompañamiento instrumental del músico y compositor Enrique Córdova, hijo del afamado maestro Aparicio Córdova. Siguiendo los numerosos eventos que la sociedad civil y religiosa de esta ciudad organizaban, encontramos que, en el mismo templo, con motivo de la fiesta de los “Quince sábados del Rosario”, Trueba prestó su contingente junto a Aparicio Córdova quien dirigía su propia orquesta, contando con el acompañamiento al piano de su amigo José María Beovide.

“En el templo de Santo Domingo ha principiado la fiesta de los quince sábados del Rosario. Hoy le tocó ser prioste a la señora Isabel Paris Moreno: el altar ha sido arreglado elegantemente, con verdadera profusión de luces y ramos de flores. La imagen de la Virgen lucía tan brillante manto y es de admirarse el valor de las joyas con la que ha sido adornada. La orquesta es de lo mejor, dirigida por el maestro Aparicio Córdova, con el concurso del maestro Trueba para el canto y además del profesor Beovide. También ha prestado su contingente filarmónico la banda de los niños pobres del Hospicio”.⁹⁷

El 7 de agosto del mismo año, las colonias extranjeras organizarían un gran concierto en homenaje a la memoria de los héroes del 10 de agosto de 1809. La recaudación se entregaría para beneficio de los niños pobres de Quito. Consideramos que, durante este evento, se consolidaron definitivamente las relaciones del maestro Trueba con el Conservatorio. A este establecimiento se le había confiado la organización del programa, donde tendrían participación activa la orquesta y maestros de la mayor institución musical de la ciudad.

⁹⁶ Telégrafo desde la Capital, en: *El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 2 junio 1906, p. 4.

⁹⁷ *Ibidem*.

El programa, en su primera parte, se desarrolló así:

NEUMANN	<i>Himno Nacional Ecuatoriano</i> Por la orquesta del Conservatorio.
R. SCHUMANN	<i>Allegro vivace</i> Del quinteto op. 47, por los señores don Domingo Brescia, don José M. Beovide, don Uldérico Marcelli, don Julio Paz y don Rosendo Gómez Sojos.
G. DONIZETTI	<i>Una furtiva lágrima</i> Romanza para tenor, de la ópera <i>Elixir d’Amore</i> , por el señor José María Trueba.
R. WAGNER	<i>Tannhauser</i> Fantasía para flauta, por Lord J. Talbot Clipton.
CH. GOUNOD	<i>Le parlote d’amor</i> Romanza para soprano de la ópera <i>Faust</i> , por la señora doña Angela Buttar.
CH. GOUNOD	<i>Valzer</i> De la ópera <i>Faust</i> por la niñita Margarita Steffan.
DENZA	<i>Torna</i> Romanza para contralto, por la señora doña Enma de Brescia.
J. LULLI	<i>Célebre Gavota</i> Por la orquesta del Conservatori. ⁹⁸

⁹⁸ *Ibidem*.

Elixir de amor, interpretada por Trueba, es una de las obras más conocidas de Donizetti. Esta fue estrenada en Milán el 12 de mayo de 1832, “una de sus muestras más logradas de ópera cómica, heredera de la tradicional ópera bufa”⁹⁹. En la obra, con el libreto de Felice Romani, el tímido campesino Nemorino se cree las patrañas del charlatán Dulcamara y bebe un filtro amoroso que éste le prepara, convencido de que así ganará el amor de Adina. Después de diversos avatares la historia termina felizmente. En el fragmento *Una lágrima furtiva*, Nemorino, al percibir una lágrima en los ojos de su amada, se da cuenta de que Adina le quiere; entona entonces esta famosa cavatina, llena de encanto y expresividad, en la que da rienda suelta a su amor. Esta página requiere una bien timbrada y calurosa voz de tenor ligero o lírico-ligero¹⁰⁰.

Por el segmento interpretado en este concierto, podríamos aseverar que Trueba pertenecía a la categoría de tenor dramático, ya que *Una lágrima furtiva* es un canto de infinita ternura y entrega de amor, donde los sonidos graves son poderosos y el maestro los poseía, según los testimonios recogidos.

En la segunda parte del programa se presentaron los siguientes trabajos musicales:

SCHUMANN	<i>Alegro non troppo</i> Del quinteto op 47, por los señores don Domingo Brescia, don José M. Beovide, don Ulderico Marcelli, don Julio Paz y don Rosendo Gómez Sojos.
J. MASSENET	<i>Noel païen</i> Para soprano, por la señora doña Lagroulla.
CH. DE BERRITO	<i>Mazurka concertante</i> Para violín y piano, por los señores Uldérico Marcelli y don José Beovide.
G. PUCCINI	<i>Vissi d´arte</i> Romanza para soprano de la ópera Tosca, por la señorita María E. Fabara.

L. ARTEGA	<i>Concierto par pistón</i> Por el señor Ramón Rey.
BEETHOVEN	<i>Alegro con brío</i> De la sinfonía No. 5, para piano a cuatro manos, por los señores don Roberto Simmons y don Sixto Durán.
MARCELLI y BEOVIDE	<i>Venganza</i> Romanza para tenor, por el señor don José María Trueba.
W. A. MOZART	<i>Rondó</i> En Mi b. por la orquesta del Conservatorio.

La Romanza para tenor escrita por Marcelli y Beovide, quizás fue compuesta para la selecta interpretación de Trueba, aunque desconocemos si se estrenaba esta obra. Por la nacionalidad de los autores consideramos que habrá tenido la influencia de los grandes maestros italianos y españoles como: Spontini (1774-1851), Rossini (1792-1868), Albéniz (1860-1909), Granados (1867-1916) o Falla (1876-1946), reconocidos exponentes de la música romántica.

Tres días después la prensa se hacía eco de este concierto destacando la presencia del Sr. General Eloy Alfaro que asistió con toda su familia. También estuvieron en el concierto las delegaciones de las colonias extranjeras acreditadas en Quito, los ministros de Estado y familias representativas de la sociedad quiteña, “damas y las señoritas en toilettes finísimos” señala el diario. La presentación fue calificada de sobresaliente y con “éxito extraordinario”¹⁰¹.

El diario El Comercio de Quito también detallaba ampliamente el referido concierto y en sus partes más importantes resalta la labor artística cumplida esa noche por Brescia, Marcelli y Durán, maestros del Conservatorio, así como también de los alumnos Rosendo Gómez Sojos, Pedro Paz y María Esther Fabara. Del maestro Trueba el cronista dice:

⁹⁹ *MUSICALIA*. Enciclopedia y guía de la música clásica, No.40, Salvat, Pamplona, 1987, pp.79.

¹⁰⁰ Cabe señalar que se distinguen dos categorías de tenor: “El llamado tenor ligero, que los franceses denominan tenor léger o huate-contre y los alemanes lyrischer-tenor, y el tenor dramático, correspondiente, este último, aproximadamente en las voces masculinas al mezzosoprano de las voces de mujer, caracterizado por un registro medio potente de timbre análogo al del barítono. El tenor ligero posee un timbre mucho más claro, recordando el de la soprano, y sonidos graves menos poderosos que los del tenor dramático, pero como compensación alcanza una extensión mayor en los agudos” (Ibídem: 79).

¹⁰¹ “El gran concierto de las colonias extranjeras”, en: *La Patria*, Quito, 10 agosto 1906, p.2.

“[...] tenor de voz robusta y admirable, quien en otras ocasiones ha deleitado al público, cantó una bellísima romanza, *Una furtiva lágrima*. Trueba es un verdadero artista: educado en la mejor escuela, su voz es de precisión en las notas y de una dulzura sorprendentes; sabe interpretar magistralmente á los grandes maestros, y así no es de extrañar que entusiasmara, como entusiasmó, al auditorio...

[...] Nuevamente el Sr. Trueba con la romanza para tenor *Venganza de la zarzuela de los señores Marcelli-Beovide*, titulada *El último cartucho* hizo la delicia de los oyentes”.¹⁰²

En el mes de septiembre se había establecido, año tras año, rendir homenaje a la República de Chile. Es muy conocida la relación de hermandad que ha existido siempre entre los dos países y, tanto en Chile como en Ecuador se organizaban eventos culturales y deportivos que ponían de manifiesto el regocijo por recordar las fechas magnas de cada nación. En esta oportunidad la responsabilidad de recordar las efemérides chilenas tenía también otra motivación, la solidaridad, pues aquel año (1906) había sucedido una catástrofe natural en Valparaíso y el Club Ecuador, encargado del homenaje, destinaría toda la recaudación a beneficio de los damnificados.

Fue así como, el 18 de septiembre de 1906 a la 8:30 p.m., se desarrolló un programa literario musical, nuevamente con la ya acostumbrada participación de los maestros: Brescia, Trueba, Beobide y Durán, entre otros. En este concierto destacamos la participación, precisamente, de la esposa del maestro Domingo Brescia, para entonces, profesora del Conservatorio de Música de Quito. Así como también de Enrique Nieto, violinista, pianista y también compositor, alumno de Ulderico Marcelli. En la parte literaria intervino Manuel María Sánchez (1879-1935), quién años más tarde compusiera el poema *Patria*, y su amigo Sixto María Durán la música, en forma de marcha. El Diario *El Comercio* reseñaba este evento:

“Los conciertos musicales, las veladas literarias tienen de suyo atractivo; pero inspiran grande interés y simpatía si al recrear a los asistentes, se proponen aliviar la desgracia.

Este doble carácter estético y moral reunía la velada Literaria – Musical, llevada a cabo por el Club Ecuador, distinguido centro social de jóvenes, con la cooperación de la Sociedad Jurídico – Literaria.

El Teatro había sido artísticamente adornado por la Comisión de Bellas Artes del Club, y la concurrencia fue selecta y numerosa [...]

Ojalá las brisas de los Andes hubieran podido llevar las cadenciosas notas musicales, los honrosos conceptos, los

¹⁰² “Ecos de las fiestas patrias”, en: *El Comercio*, Quito, 14 agosto 1906, p.1.



El maestro José María Trueba. Ca. 1907. Archivo familia Vélez Trueba.

*aplausos y los vivas lanzados en honor de la República Chilena, por el pueblo de Quito, en el grandioso día de su Independencia. El Sr. Dr. Durán y el Sr. Enríquez se desempeñaron lucidamente y vino el canto admirable de los eminentes artistas, Sra. Brescia y D. J. M. Trueba, los cuales cautivan tanto con la entonación robusta y magistral de su voz, que falta manos con que aplaudir”.*¹⁰³

La participación del tenor que solemnizaba varios actos sería decisiva para ganar el reconocimiento y el cariño del conglomerado ciudadano. Quito estaba de parabienes. Había llegado a su seno un artista, y ¡un maestro de verdad! Desde este momento, el desarrollo de la música y el canto en el Ecuador se dará paulatinamente, como lo iremos revisando dentro de los parámetros que nos permitan los documentos recogidos durante la investigación.

Trueba, junto a Brescia, Beovide, Marcelli y otros músicos y cantantes que llegarían en años posteriores, consiguieron que gradualmente se aprecie de mejor manera la música universal, y contribuyó a que los artistas nacionales encontraran su capacidad interna y pongan de manifiesto el gusto de hacer brillar las canciones y el arte de los poetas y músicos de su tierra.

Como se habrá notado, los programas musicales presentados anteriormente, tenían un eminente contenido de música europea. Las marchas, minuetos, vales, romanzas, preludios, etc., llenaban el repertorio de los ejecutantes que deleitaban al público interpretando a Mozart, Beethoven, Verdi, Rossini, Haendel, entre otros.

En esos momentos constituía un riesgo poner en escena algún canto de la Patria (a no ser el Himno Nacional) que pretendiese figurar al lado de la “música culta”. Las más variadas críticas desdeñosas se vertían al profundizar sobre el tema expuesto.

Como un hecho histórico debemos señalar que, a poco de la llegada de Trueba, él sería testigo de lo que quizás sea la primera muestra de aprecio para nuestra música por parte de un eminente músico y compositor extranjero que dirigía al momento el Conservatorio Nacional de Música. Nos referimos al maestro Brescia.

Ya señalamos a verdaderos adalides que contra corriente multiplicaron sus esfuerzos para incentivar en sus conciudadanos el aprecio por las obras de factura nacional y procurar una identidad musical propia. Brescia señalaría el camino hacia la búsqueda de lo que se conocería luego como “música nacionalista” en el Ecuador.

Llevado quizás por el amor que sintiera hacia nuestro país, y como gran conocedor de la música de este Continente, encontró la forma de manifestar admiración por la música popular del pueblo ecuatoriano. En un concierto ofrecido por el Conservatorio para cerrar el año lectivo 1906-1907, ponía a consideración sus *Variaciones Rapsódicas sobre un canto popular*. De esta obra se comentó en *El Comercio*:

*“En cuanto a este trabajo artístico del Sr. Director del Conservatorio, creemos decir bastante, sintetizado la opinión que, á este respecto, se ha emitido privadamente por personas que nos parecen autorizadas: Tema melódico popular; ocho variaciones sobre aquel, diversificadas en toda su extensión, desde la sencillez cuasi infantil de la primera hasta la sublimidad armónica de la última; lujo de instrumentación orquestal, originalidad de melodías de adorno, armonización variada y clásica, en un generoso derroche de verdadero arte. Todas estas cualidades, ¿por qué no decirlo? pasaron quizá desadvertidas para muchos de los concurrentes, que empezaron a cuchichear y a reírse oyendo tan original –original en cierto sentido– y complicada composición, en la que acaso no descubrieron los concurrentes (no todos, valga la verdad) otra cosa que un compuesto ingenioso de ruidos y tonos”.*¹⁰⁴

El maestro había fundido la música ecuatoriana con la avanzada técnica de la música europea. Su arreglo sinfónico fue interpretado por la orquesta del plantel y al parecer, por respeto a la valía de su director, la culpa de pasar “desadvertida” recayó sobre sus integrantes. Sin embargo, el maestro Domingo Brescia insistiría en su designio y años después sería reconocida su labor por quienes representaron, en lo posterior, a la generación de músicos que exaltó la música popular, aunque de configuración académica. Esta nueva etapa marcó la aparición de importantes músicos nacionalistas, entre ellos, el más destacado Luis Humberto Salgado, alumno de solfeo del maestro Trueba en años posteriores.

La popularidad de Trueba, mientras tanto, seguía creciendo y su voz se volvía casi imprescindible para magnificar los acontecimientos más sobresalientes del convivir quiteño. Estaba presente también para relevar los

¹⁰³ “La velada del 18”, en: *El Comercio*, Quito, 20 septiembre1906, p.1.

¹⁰⁴ “El Conservatorio Nacional de Música”, en: *El Comercio*, Quito, 11 agosto 1907, p.1.

valores artísticos que surgían en esa época, o simplemente para engrosar filas cuando se trataba de beneficiar a personas que necesitaban del concurso de los compañeros de arte, para aliviar alguna calamidad doméstica que se solventaría gracias a una velada benéfica.

Así ocurrió cuando alumnos y maestros del Conservatorio invitaron a Trueba para cantar en el Teatro Sucre, la noche del 3 de abril de 1908.

“En el orden que vamos escribiendo estas líneas le tocaría el turno, según el programa a La Veneciana, música del señor J. I. Veintimilla, cantada por el señor José M. Trueba. En otras ocasiones habíamos escuchado en el templo la voz de este caballero español, pero si bien nos llamó la atención, nunca pudimos apreciarla como anoche. Con tanto gusto cantó el señor Trueba, con su suave y melodiosa voz de tenor, la romanza del señor Veintimilla, quién merecía la ovación que se le ofrecía, a este último llamándolo a escena, pero no se presentó”.¹⁰⁵

El diario *El Comercio*, sobre esta misma actuación señalaba:

“La Veneciana: Romanza melódica, bien sentida y de modulaciones muy tiernas. Se pidió calurosamente la repetición, y entonces el Sr. D. José M. Trueba –a quien estaba asignado este número– nos regaló con un motivo de Mefistófeles de Boito”.¹⁰⁶

La orquesta, los maestros y los alumnos del Conservatorio interpretaron a: Catalani, Schumara, Mendelssohn, Leroux, Chopin, Raff, Ferrara, Bargmein. La novedad de esa noche la pusieron Ulderico Marcelli al interpretar un andante y Minueto de su composición y el maestro Trueba luciéndose en el canto de *La Veneciana* del compositor ecuatoriano José Ignacio Veintimilla.

En junio de ese mismo año, un acontecimiento verdaderamente destacado estaba por escribirse. La obra mayor del gobierno del General Eloy Alfaro llegaba a su final y desde meses atrás, la capital ecuatoriana se preparaba para recibir a la primera locomotora que tanto sacrificio humano y económico había costado a la nación. Aquí, terminaba la gran tarea ofrecida y llevada hasta su culminación por el gran gobernante y su equipo de trabajo: el ferrocarril.

¹⁰⁵ “El Concierto musical de antenoche”, en: *El Comercio*, Quito, 3 abril 1908, p.2.

¹⁰⁶ Ibidem.

Todo era regocijo y las entidades más representativas de la sociedad preparaban un festejo que perennizara en la mente de los ecuatorianos la gran epopeya de la patria.

“Desde muy por la mañana de ayer, 25, se notaba gran animación y entusiasmo en toda la ciudad, cuyos edificios públicos y particulares presentaban el más hermoso golpe de vista, adornados con banderolas y festones, y en muchos de los cuales se exhibió el retrato del señor General Eloy Alfaro, ejecutor de la Obra más grande y de mayor provecho para la patria.

Inmensas muchedumbres recorrían las calles reflejando en sus rostros el júbilo por la llegada del día feliz de la inauguración del tren en Quito, y en compacto apiñamiento se apresuraban a instalarse en los puntos más altos apropiósito para presentar el desfile cívico a Chimbacalle, en tanto que otras multitudes se adelantaban a la estación Ferroviaria, o trepaban a la Colina del Panecillo para abarcar, desde la altura, el lugar destinado para la ceremonia de la inauguración del Ferrocarril y toda la campaña que lo rodea.

El desfile se verificó en el mayor orden, abarcando una extensión considerable, y cuando hubo llegado a Chimbacalle, un disparo de cañón hecho en el Panecillo, anunciaba a toda la República el momento feliz de saludar, alborozados, al vehículo más poderoso e irresistible del progreso humano.

Al estallido del cañón, las campanas de todas las Iglesias de la ciudad, echaron al viento sus alegres vibraciones, contribuyendo así a la mayor solemnidad y entusiasmo de la ceremonia que en ese momento principiaba en Chimbacalle, con los atronadores vivas lanzados al Caudillo por más de diez mil personas, escasamente, puede calcularse se hallaban presentes en la estación.

*La Locomotora N° 12, saludó luego al pueblo quiteño con una pitada larguísima, la que fue contestada por frenéticos gritos de “Viva el ferrocarril”, “Viva Alfaro”*¹⁰⁷

Entre los números del extenso programa preparado a lo largo de varios días, la noche del 26 de junio se realizó una velada literario-musical organizada por el Comité Militar.

¹⁰⁷ “La llegada del ferrocarril a Quito”, en: *El Comercio*, Quito, 28 junio 1908, p.1.



Eloy Alfaro, quinto desde la izquierda; el ministro José Peralta, tercero desde la izquierda y el constructor Archer Harman, último desde la izquierda.
Revista Nariz del Diablo. Quito, s.f.

“Hubo buena concurrencia y los números del respectivo programa fueron puntual y hábilmente ejecutados, mereciendo nutridísimos aplausos, particularmente los de la parte musical, que corrió a cargo del Conservatorio Nacional de Música. En uno de los intermedios se repartieron finas y elegantes tarjetas conmemorativas y el paso doble Eloy Alfaro de J. Casimiro Arellano”.¹⁰⁸

El espectáculo contenía una nutrida participación de expositores cuyas frases ardientes de patriotismo se entretejían con las notas musicales que con mucha armonía expresaban los artistas invitados para magnificar el evento. La orquesta del Conservatorio abrió la primera parte del programa, haciendo escuchar las notas del Himno Nacional y en el 5º número puso a consideración una obra del director del plantel, Domingo Brescia. María Esther Fabara, alumna del Conservatorio que interpretó a Mascagni con la Romanza para soprano *Voi lo sapete o mamma* de la ópera *Caballería Rusticana*. El maestro Trueba, que una vez más era parte del elenco del Conservatorio, tuvo destacada actuación con obras de Gastaldon y Puccini. Éstas fueron *Non dir di no* y *E lusevan le stelle*, respectivamente.¹⁰⁹

Domingo Brescia, María Esther Fabara y José María Trueba “fueron condecorados en la noche del 26, con unas medallas de oro, entregadas por el Comité Militar como testimonio de reconocimiento a tan excelentes artistas que prestaron su concurso a la velada literaria”¹¹⁰.



María Esther Fabara, alumna del Conservatorio de Quito. Revista Patria. Guayaquil, agosto 1º de 1908. Año. III. No. 31, p. 527.

¹⁰⁸ “La velada literario-musical”, en: *El Grito del pueblo*, Guayaquil, 27 junio 1908, p.2.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ “Condecoración”, en: *El Imparcial*, Quito, 1º junio 1908, p.3.

La voz de oro de California

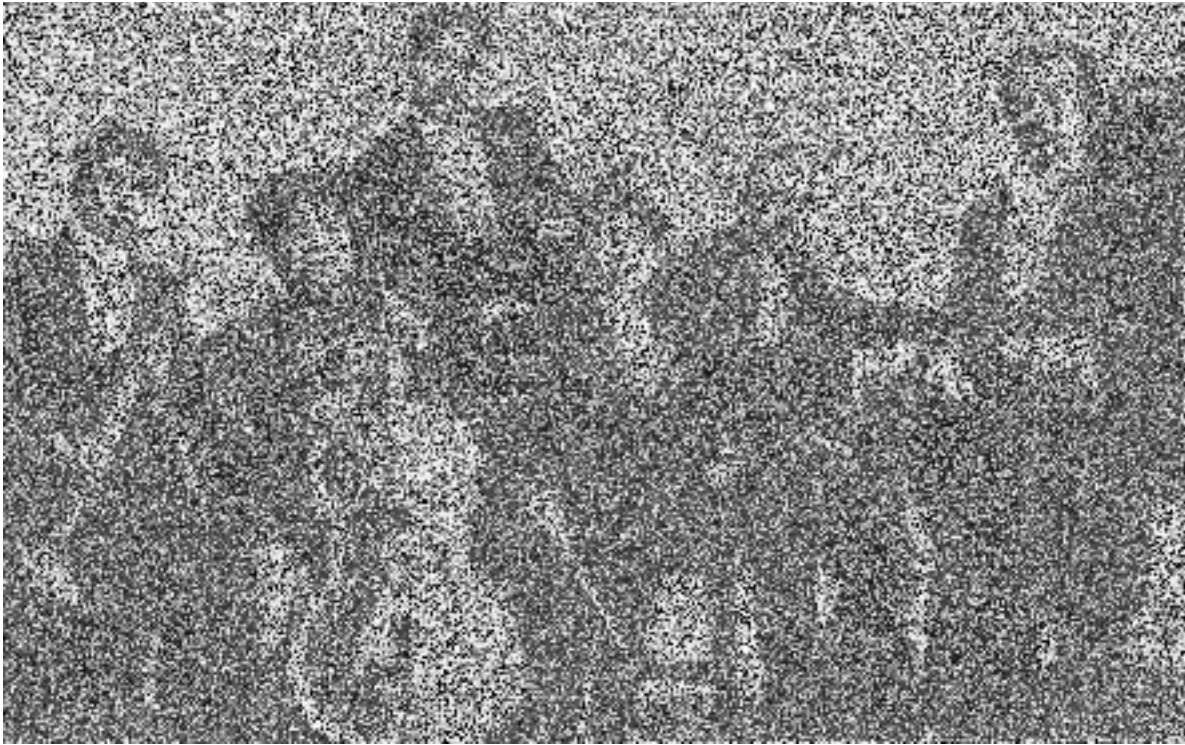
*Oye, artista genial, ¿qué pones en esas notas dulce-
mente acariciantes? ¿Es tu alma quien las modula?,
¿es tu talento quien las produce?, ¿es tu corazón
quien las dicta?, ¿o son los tres a porfía?*¹¹¹

La vinculación formal del maestro Trueba con el Conservatorio Nacional de Música de Quito, se daría años más tarde. Mientras tanto, sus actividades se dividían entre atender el ejercicio musical de la liturgia católica en el templo de San Agustín, las clases particulares de piano y canto a las damas de la sociedad quiteña, y su compromiso adquirido con el Ministerio de Instrucción Pública para dar clases de música en el Normal de Varones de Quito¹¹², actividades que se verían interrumpidas en agosto de 1910. La razón, una invitación urgente para el concurso *La voz de Oro de California* a realizarse en San Francisco, llamado al cual acudiría prestamente. Pero no sin antes brindar su colaboración, a lado de profesores y alumnos del Conservatorio, en una velada artística organizada a beneficio de la Cruz Roja Ecuatoriana.

*“Dióse cita en el teatro para esta magnífica velada todo cuanto Quito tiene de noble, de bello; las aristocracias del talento, dinero y nobleza estaban admirablemente representadas por las hermosísimas damas quiteñas [...] Inicióse enseguida la velada con el Himno Nacional ejecutado por la Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del señor Brescia [...] La señora doña Josefina Veintimilla de Arévalo y las señoritas Florinda y Lucrecia Jarrín, Matilde de Cobo y Ofelia Sarasti, así como el señor José M. Trueba deleitaron al público con los raudales de armonía de seis bien timbradas y educadas voces”.*¹¹³

El programa incluía la participación de los precoces artistas Edmundo Muller en violín, y Gustavo Bueno en el piano, así como también el *The London Sextet* de los Hnos. Terán a quienes acompañaban los maestros extranjeros: Fernández y Sydney Kna.

Como se destaca en la nota del periódico, en esta ocasión, la actuación del maestro Trueba se dio junto a cinco jóvenes alumnas que, años más tarde, serían sus discípulas en el Conservatorio. Al parecer, al maestro le gustaba formar conjuntos vocales para los cuales él mismo escogía las mejores voces, y tomaba a su cargo la dirección, logrando impresionantes resultados como veremos en presentaciones posteriores.



The London Sextett. Conjunto de cámara de Quito, organizada por los Hnos Terán y los músicos extranjeros: Fernández y Knapp. Revista La Ilustración Ecuatoriana. Quito, febrero 1º de 1910. Año II.No.18, p. 305.

¹¹¹ “De teatros”, en: *La Nación*, Quito, 14 agosto 1918, p.3.

¹¹² “Crónica. Contratos”, en: *El Comercio*. Quito, jueves 28 de noviembre de 1907, p.3.

¹¹³ “La velada del domingo”, en: *El Comercio*, Quito, 14 junio 1910, p.1.

En cuanto a la invitación del extranjero, un anuncio periodístico daba cuenta del viaje a los Estados Unidos:

“José Ma. Trueba se despidió de sus amistades y les ruega le perdonen no haberle sido posible saludarles personalmente por la premura del viaje; esperando órdenes en San Francisco de California, donde le será grato cumplirles”.¹¹⁴

Se conoce, por recuerdo de sus familiares, que obtuvo la medalla de oro en el anteriormente nombrado concurso, que parece se realizó en septiembre del mismo año. Por otro parte, su presencia en California no estuvo sujeta exclusivamente a esta participación; el viaje fue oportunidad para varias actividades artísticas que lo llevarían a presentaciones con el Orfeón de esa localidad.

Las múltiples actuaciones que tuvo el maestro en EE.UU. no pasaron desapercibidas frente a la prensa de California que dio cuenta de ellas en varias oportunidades. Felizmente, los hijos del maestro guardaron algunos recortes de los cuales traducimos del inglés los siguientes párrafos, aunque muchos de ellos se encuentran mutilados o la tinta y el papel han sufrido deterioro ni el nombre del periódico ni la fecha han sido documentadas:

MUSICAL

“El Sr. y la Sra. David Burnett asistieron a un encantador musical dado por el señor José de Trueba, el tenor español es un cantante nuevo llegado acá. Sus amigos esperan una permanente adición para el Círculo Musical de San José.

Alrededor de veinte invitados disfrutaron la tarde. El canto del señor de Trueba es una figura notable. Dr. Richards fue el acompañante”.

Otro nos dice lo siguiente:

“José María Trueba tenor solista, graduado en el Real Conservatorio de Música de Madrid – España, repitió en contestación a las llamadas de los presentes, cantando diversas canciones”.



José María Trueba en California. Archivo de Rita Trueba Valdivieso.

¹¹⁴ “Trueba, José María”, en: *El Comercio*, Quito, 24 agosto 1910, p.2.

Un recorte pequeñito guardó lo principal:

“Fue un espléndido programa presentado. José María Trueba, el famoso tenor dio selecciones diversas calurosamente aplaudidas”.

El siguiente está en malas condiciones, pero pudimos traducir sus partes más notorias:

LA MUSICA
“La audiencia fue muy grande y uno de los mejores programas de Música en muchos meses [...] José María Trueba, el bien conocido tenor español, cantó el sólo “Padre en el cielo” con fina expresión en clara y hermosa voz”.

El siguiente está en mejores condiciones y nos hace conocer más detalladamente la participación del maestro:

“El programa musical dado durante la tarde incluyó algunos de los mejores talentos de la Universidad tan buenos como los cantantes del exterior. El señor José Trueba, el tenor español de San Francisco, fue uno de los cantantes escuchados con grandioso deleite por la audiencia [...] Otra bien agradable característica del programa fue un dueto formado por la Sta. Alice Mece y el Sr. Trueba. El siempre popular sextet de Lucía fue admirablemente interpretado por la Srta. Alice Messe, Srta. Milán Winsor, señor José Trueba, Roy Thompson, H. Wilkie y W. French”.

Parece que Trueba fue invitado a participar en este programa realizado en la universidad de algún otro Estado. En el mismo programa notamos su magnífico desenvolvimiento actuando como solista, formando parte del dueto mixto y del sexteto que interpretara un aria de *Lucía La memoor* de Donizetti. Noche apoteósica para el maestro que ofreciera al público todo su cofre de virtudes.

En otro recorte leemos:

“El señor José María Trueba del Real Conservatorio de Música de Madrid nos favoreció con su rica voz de tenor, y fue tan generoso con esto, como el cielo es con California en un esplendoroso día de verano – cinco números y cada uno un clásico, un agasajo verdaderamente musical”.

José María Trueba se había ganado al público y la prensa de California. Un año de éxitos artísticos sirvió para que su nombre se uniera a los de grandes exponentes españoles de la música que triunfaron en Norteamérica. Los músicos Enrique Granados y Joaquín Valverde, el incomparable violoncellista Pablo Casals, las pianistas Paquita Madriguera y Emilia Quintero, los violinistas Manolo Quiroga y Cristeta Goñi, entre otros.

Pero había que regresar. Había dejado un amor pendiente y la promesa dada a una linda quiteña marcó su retorno a esta ciudad el día jueves 14 de septiembre de 1911.¹¹⁵ Nueve días después unía su vida con la hija de un acaudalado industrial. La crónica social traía la siguiente noticia:



Los esposos Trueba-Barahona. Archivo de Rita Trueba Valdivieso.

*“Ayer contrajeron matrimonio civil y eclesiástico el Sr. José María Trueba con la Srta. Leonor Barahona, sirviendo de padrinos el Sr. José M. Cool, Cónsul de España y la señora Josefina Espinoza de Camarero. Deseamos eterna luna de miel a los desposados”.*¹¹⁶

Con un hogar que atender con responsabilidad, buscaría el tan ansiado encuentro con la juventud estudiosa del Conservatorio.

¹¹⁵ Crónica Social, en: *El Comercio*, Quito, 15 septiembre 1911, p.3.

¹¹⁶ Crónica Social, en: *El Comercio*, Quito, 24 septiembre 1911, p.3.

En el Conservatorio Nacional de Quito



Sixto María Durán, director del Conservatorio Nacional de Música de Quito (1911-1916). Revista América Libre.Vol.II. Guayaquil, 1921.

Es preciso que logréis, no solo tocar vuestras lecciones, sino que seáis capaces de solfearlas sin piano.
Schumann

En octubre de 1911 iniciaba su primer período administrativo como director del Conservatorio el Dr. Sixto María Durán, quien conociendo las dotes artísticas de Trueba, recomendara su contratación. Lo incluyó en la nómina del personal docente para el año lectivo 1911-1912.

Con oficio N°. 8 de fecha 31 de octubre, Durán envía al Ministro de Instrucción Pública, la certificación que acreditaba al maestro como idóneo para cumplir con las obligaciones profesionales que el director requería para la enseñanza de los alumnos de la Institución:

*“En contestación a su oficio Nro.- 186 del 30 del presente, me es grato adjuntarle los certificados obtenidos por el Sr. José M. Trueba, en los exámenes del Conservatorio de Madrid, y que acreditan su competencia en los ramos de piano y armonía. Para ingresar en estos cursos es indispensable haber terminado Solfeo, ramo para el cual he solicitado su nombramiento. El Sr. Trueba.- no obstante sus conocimientos en piano se ha especializado en el canto, por razón de poseer una voz hermosísima”.*¹¹⁷

¹¹⁷ Conservatorio Nacional de Música de Quito, *Libro de oficios*, No. 2, 1911, p. 419.

Las bases del contrato señalaban lo siguiente:

“José María Trueba se compromete a prestar sus servicios profesionales en el Conservatorio Nacional de Música de esta ciudad en las asignaturas de Solfeo y Canto, bajo las órdenes de la dirección de dicho establecimiento, debiendo concurrir en calidad de profesor en los mencionados ramos durante dos horas diarias por lo menos, tal como lo ha estado haciendo desde el 1º del presente mes.
La asignación mensual por los servicios mencionados, es de ochenta sucres determinados en el presupuesto del referido plantel, mensualidad a la que tiene derecho desde la fecha mencionada.
*El tiempo por el que será obligatorio este compromiso es el de un año, computado desde el 1º del presente mes”.*¹¹⁸

El 23 de Diciembre, Trueba realiza su promesa de ley ante el director del Conservatorio, uniendo por varios años su destino a este nobilísimo establecimiento. Bajo la dirección de Durán, el Conservatorio de Quito inició una etapa realmente importante para el desarrollo musical en nuestro país. La colaboración de Trueba y otros maestros como: Ugo Giussepe Gigante, profesor de violín, italiano contratado el 12 de noviembre de 1910; Enrique Nieto, profesor de piano; Rafael Valdivieso (1870-1939), piano; Nicolás A. Guerra (ca.1869-1937), profesor de Teoría; José Mulet, español que ingresó en calidad de ayudante de los cursos teóricos superiores; Julio Paz (ca.1885—s.XX) y otros maestros nacionales, emprendieron una labor tesonera que llevó a sus educandos a brillar en el mundo artístico nacional e internacional.

No faltarían los detractores del director y las dificultades propias por la falta de apoyo de los personeros gubernamentales, como ha ocurrido siempre, pero por la documentación que aquí presentamos, estamos convencidos de la brillante labor que Durán y sus colaboradores emprendieron en aquellos años.

Notaremos también la importante influencia del maestro Trueba en el desarrollo del canto lírico en Quito, labor a la que se entregó íntegro, inclusive, enfrentando la oposición familiar para que se dedicara a otra actividad, como hacerse cargo de las propiedades agrícolas de la familia de su esposa, en vista de que el arte musical, en nuestra ciudad, no dejaba los réditos apetecidos. Pero su pasión por el canto y la música hizo que, durante 18 años, entregara a la juventud quiteña sus hondos conocimientos y su vocación para la formación de voces hermosas que aparecerían en el espacio musical ecuatoriano. Además, fue su desinteresada colaboración con los noveles artistas de la década de los años veinte la que inauguró, finalmente, el inicio triunfal del arte teatral en nuestra ciudad.

¹¹⁸ *Ibidem*.

En un concierto realizado el viernes 24 de mayo de 1912 y con motivo de rendir homenaje a la patria en su fecha magna, apenas a siete meses de iniciar sus labores en el nuevo plantel de Conservatorio, se vieron ya avances, reconocidos enseguida por la sociedad capitalina:

“Cuando nos lamentábamos de la sombría noche que ensombrecía el cielo del arte en nuestra patria debido a la ninguna vulgarización (entiéndase en buen sentido) de la música clásica por la culpa de la antigua dirección de nuestro Conservatorio, que no se preocupó por formar propicio ambiente para los artistas del mañana que de sus aulas, debían de salir, he aquí que nos viene a consolar un poco esta blanca y sonora floración que de poco tiempo á esta parte ha brotado en este plantel y de la cual buena muestra han presentado ya sus alumnos, ya sus profesores en los diferentes y no escasos conciertos en que han tomado parte.



Ugo Giuseppe Gigante, maestro de violín en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista Guaryaquil Artístico. Año 1.No.1.

Con placer hemos visto este año resurgir el Conservatorio Nacional de Música con la afinada dirección del Sr. Dr. Durán quien no ha desperdiciado ocasión para presentar a sus alumnos y comprofesores ante nuestro público.

*Y así hemos visto crecer el entusiasmo del público momento por momento, sucediéndose de este modo a la indiferencia de antes por la música clásica cierta curiosidad refinada y de buen gusto por asistir a los conciertos que no han saciado durante el presente año”.*¹¹⁹

Sixto María Durán estrenó en dicha ocasión un *Rondó brillante* y un *Adagio* y minueto para quinteto de cuerdas. Ugo Gigante y Sixto Durán interpretaron en violín y piano respectivamente, a Mendels-son en su *Gran concierto* y Trueba finalizó el programa interpretando una obra del maestro Gigante:

*“La composición de Gigante espléndida y con el sabor y el sello de su maestro, Mascagni y muy bien cantados por el Sr. Trueba. Tanto los señores Durán, Gigante como el Sr. Trueba fueron calurosamente aplau-didos y llamados con insistencia á la escena en repetidas ocasiones”.*¹²⁰

¹¹⁹ “El concierto de antenoche”, en: *El Comercio*, Quito, 26 mayo 1912, p.2.
¹²⁰ *Ibidem*.

Para junio, el maestro Trueba volvería a colaborar con la comunidad de las Madres de la Caridad. Se había programado una velada a beneficio de los huérfanos de San Carlos. Luego de los números literarios y cuadros alegóricos vendría la participación de varios maestros del Conservatorio, entre los que encontramos a Carlos García, flauta y Francisco Romero, piano, quienes hicieron las delicias del público interpretando segmentos de *La Traviata* y *Rigoletto*. Seguidamente se escuchó la *Romanza de Tosca* cantada por el señor José María Trueba, quien satisfizo completamente a todos, al punto que le exigieron con insistencia un bis.¹²¹

Para finalizar el año lectivo de 1912, Trueba se dedicó a preparar a sus alumnos que en la noche del 9 de agosto dieron una muestra magnífica de aprovechamiento. Allí estaban Antonio Jijón, Miguel Jaramillo, Rosa Andrade Coello, y



Rosa Andrade Coello, alumna y profesora del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista El Magisterio Ecuatoriano. Quito, sept. de 1917. Año 1. No.7, p. 247 .

*“[...] el numerosísimo coro, compuesto de niñas, jóvenes y profesores del Conservatorio, estaba convenientemente dividido en sopranos, contraltos y bajos. El conjunto coral parecía por su afinación y uniformidad, una sola voz, potente y armoniosa, que evoca el recuerdo de nuestras glorias inmortales, cuyo aniversario se celebra”.*¹²²

Para entonces, el Conservatorio Nacional de Música había emprendido una serie de conciertos que buscaban una mejor educación para el público asistente a los teatros de Quito. Así se desprende de una nota periodística de la época que menciona que “en materia de arte hemos adelantado mucho, de algunos años a esta parte, ya no estamos en los tiempos en que una mala representación dramática en las escuelas y colegios era recibida con aplausos y ovaciones”.¹²³

Esta fue la molesta manifestación del periodista al referirse a una compañía llegada a la ciudad y que actuó en el Teatro Sucre con poco merecimiento artístico. Se iniciaba así, una mejor apreciación de los exponentes artísticos quienes recibirían en adelante una calificación de un público mejor enterado.

¹²¹ “Teatro Sucre”, en: *El Comercio*, Quito, 10 junio 1912, p.1.
¹²² “El gran concierto”, en: *La Prensa*, Quito, 14 agosto 1912, p.2.
¹²³ “Teatro Sucre”, en: *La Prensa*, Quito, 10 junio 1912, p.1.

A estos momentos felices del maestro se interpuso la terrible pérdida sufrida por la familia el 2 de agosto de 1913 cuando falleció su hijo primogénito de nombre Fernando Antonio. Este triste acontecimiento debió haber desgarrado profundamente su sentimental corazón. La misma noche sus alumnas, sin poder contar con su dirección, cumplían con un certamen ofrecido por el Conservatorio en el salón de actos del Plantel. Blanca Martínez, su alumna de primer curso de vocalización, ofrecía al público una *Romanza* de A. Mascheroni y el conjunto vocal conformado por sus alumnas del tercer curso interpretaban a Bordogni.¹²⁴



Hortensia Proaño, alumna y profesora del Conservatorio Nacional de Quito. Gentileza del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

Una semana después, sería Trueba quien tuviera que elevar su pulida voz, con ocasión de la restauración del Teatro Sucre. Un hermoso y nutrido programa se desarrolló el 10 de agosto a partir de las ocho y media de la noche. Como anota uno de los diarios, una “selecta y numerosa concurrencia de gentiles damas y caballeros volvió aún más importante el domingo pasado, el aspecto de nuestro coliseo completamente transformado embellecido por la obra del genial artista señor Pedro Traversari”¹²⁵. Al referirse a lo musical, el cronista es amplio en detallar los números interpretados por los alumnos y maestros del Conservatorio:

“La señorita Blanca Martínez (alumna de Trueba) en la romanza de Mascheroni supo obtener con su potente y simpática voz de soprano, aciertos de verdadero y sano optimismo, demostrando al mismo tiempo poseer una escuela y una vocalización admirable.

El preludio (solo de violín obligado) el terceto de la ópera I’L Lombardi de Verdi para soprano, tenor y bajo con acompañamiento de orquesta, por la Señorita Hortensia Proaño y los Señores Hugo Gigante (violín), José María

Trueba y Luis C. Carrillo, tuvieron una ejecución esmerada; soprano siempre dramática, el violín brillante, el tenor inspirado y sentimental, el bajo potente y majestuoso; el público pidió con insistencia el bis de este número”.¹²⁶

En el mencionado concierto, cabe destacar el debut de María Arévalo V., precoz violinista que obtuviera valiosos comentarios por su actuación. Años después, en compañía de su hermana Raquel, realizaron estudios de especialización en los E.E.U.U. llegando a ser destacadas intérpretes y maestras de piano y violín en ese país. Luego de estas presentaciones ofrecidas por el Conservatorio, se leía la siguiente crítica:

“[...] era la primera vez que se había tomado en serio la enseñanza del arte musical, se había comenzado por el principio, naturalmente, al fin del curso el Director y los profesores querían dar una prueba de la enseñanza comunicada a los alumnos, sacando a relucir a los mejores en un certamen que no era preparado, para que sirva de muestra de la enseñanza recibida.

Llamó nuestra atención, como que nunca habíamos oído esto que ahora parecerá a todos eminentemente práctico y necesario: el solfeo. Conjuntos enteros de diversas secciones y clases diferentes, solfeaban, leían a la perfección, las notas que tenían delante. No cesaremos en aplaudir y de felicitar al Sr. Dr. Durán por haber introducido esta saludable reforma a la enseñanza, reforma en los resultados serán inmensos para nuestros artistas del porvenir”.¹²⁷

En un artículo de prensa, tomado de la Revista Nacional, Alejandro Andrade Coello (1881-1943) acentúa esta visionaria realidad:

“La asidua dirección del Dr. Sixto María Durán, libre de egoísmos y eficaz en espíritu de sacrificio, ha sido prueba palmaria del adelanto realizado por los alumnos del Conservatorio Nacional de Música, según lo demostraron en certámenes y conciertos.

Si para emprender un estudio cualquiera, ya no sea únicamente el literario, es primordial necesidad saber leer, lo mismo acontece con el aprendizaje del más sencillo instrumento musical, es decir, que es de primera instancia saber el solfeo, base racional de toda instrucción en el divino arte.

¹²⁴ “Conservatorio Nacional de Música”, en: *El Comercio*, Quito, 2 agosto 1913, p.2.

¹²⁵ “El Concierto del Conservatorio Nacional de Música”, en: *La Prensa*, Quito, 13 agosto 1913, p.1.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ “El Conservatorio Nacional de Música”, en: *El Comercio*, Quito, 6 agosto 1913, p.1.

*Por esto, en lo que de preferencia puso la mira el Dr. Durán, Director del Conservatorio, fue en establecer clases diarias de solfeo cantado. Entró sí con acierto en las primeras letras de la música. Con tales clases al momento se notó que todos aprovechaban, máxime los alumnos que estudian instrumentos de cuerda y sople”.*¹²⁸

En enero de 1914, un fatídico momento de la Patria sería motivo para que el *Club Pichincha* organice una velada en la que participaron varios alumnos y profesores del Conservatorio. El beneficio económico estaba destinado para las viudas y huérfanas de las víctimas de la “Campaña de Esmeraldas”, un levantamiento armado de las casi desaparecidas huestes del asesinato, hace dos años, Gral. Eloy Alfaro.

Entre los varios números del programa destacamos los siguientes:

<p>D´Ambrosio. Canción Napolitana.- violín: Srta. Enriqueta Baldasari. (alumna de Ugo Gigante).</p>
<p>Domingo Brescia. Sottole piante Romanza para mezzo soprano: Srta. Rosario Márquez (alumna de José María Trueba).</p>
<p>Beethoven último tiempo de la sonata Nro. 14 para piano: Srta. Carlota Patiño (Alumna de Solfeo de Trueba) 1er. curso.</p>
<p>Preludio y terceto de la ópera Lombardi por la orquesta: Señorita Hortensia Proaño y señores José M. Trueba y Luis Carrillo, violín solo señor Ugo Gigante.¹²⁹</p>

Lamentamos no haber encontrado referencias sobre la actuación de los artistas en este concierto, realizado el día domingo a las nueve de la noche en el Teatro Sucre. Sin embargo, la prensa recogía la luctuosa ceremonia realizada por este mismo motivo, el lunes 19 en la iglesia Metropolitana. En este acto se rindió homenaje musical a los heroicos soldados muertos y sobrevivientes del batallón Constitución y del piquete de policía de la capital que resistieron “...por tres días a un enemigo emboscado en la espesura de las selvas”¹³⁰.

De modo que, terminados los fogosos discursos y aclamaciones alusivas a la leal y valiente actuación de las tropas, las líneas escritas se dirigen a hacernos conocer el homenaje musical que se escuchó en el magnífico templo:

*“En el Coro de la Metropolitana lució el aplaudido tenor, D. J. M. Trueba, su dulcísima y bien timbrada voz y el conjunto coral ejecutó con maestría una misa de réquiem, delicada composición del sochantre de la Catedral, presbítero señor Mulet.
La orquesta del Conservatorio Nacional de Música dirigida por el señor Sixto M. Durán, ejecutó con brillantez la sentimental Sinfonía de Grieg, la Muerte de Ase, al comenzar las honras fúnebres; así como el maestro Gigante, conmovió a los concurrentes con las frases tiernísimas de violín en el adagio melancólico acompañado con melodio por el Doctor Durán”.*¹³¹

En agosto, el Conservatorio ofrecía el concierto reglamentario. El escenario escogido fue el Teatro Sucre. A partir de las ocho de la noche se desarrolló la velada que, en su tercera parte, contó con la participación del maestro Trueba, quien interpretó la romanza *El último Lamento. El Ecuatoriano*, diario quiteño, reportaba lo ocurrido en aquella noche. Entre otras referencias decía que:

*“La tercera parte se inició con el preludio del maestro Ugo Gigante que llamó la atención de la concurrencia; preludio que tiene rasgos bellos, pensamientos elevados y un solo obligado de violín, de lo más armonioso.
Después el amable y culto caballero señor Trueba, deleitó el concurso (sic) con el Ultimo Lamento pieza emocionante, escrita por el Señor Gigante. En la Romanza arrancó nutridos aplausos desde luego muy merecidos.
El gran final segundo de la Opera Aída, para coro, orquesta y fanfarria, resultó magnífico. La música de Verdi grata siempre a nuestro público, la escuchó con entusiasmo”.*¹³²

Sobre el mismo concierto, el diario El Comercio decía:

El señor Ugo Gigante, ha debido quedar satisfecho con la ejecución de los alumnos del preludio de la Opera Pergolesi instrumentada técnicamente para orquesta por el maestro. Así como los aplausos del selecto auditorio

¹²⁸ “El Conservatorio Nacional”, en: *El Comercio*, Quito, 24 septiembre 1913, p.1.

¹²⁹ Programa, en: *El Comercio*, Quito, 18 de enero de 1914, p.4.

¹³⁰ “Por los héroes del Guayabo”, en: *El Comercio*, Quito, 13 enero 1914, p.1.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *El Ecuatoriano*, Quito, 11 agosto 1914, p.4.

*fueron el premio de la sentimental composición L´último lamento del mismo profesor arreglada para canto con acompañamiento de orquesta. Nada podemos añadir a los elogios que siempre tributa el público al señor José María Trueba quien reemplazó en el canto de esta romanza a la señorita Blanca Martínez.*¹³³

También el diario la Prensa de Quito manifestaba:

*“Ocioso sería encomiar méritos del señor José Ma Trueba. Nuestro público comprende muy bien lo elocuente que el señor Trueba se muestra siempre que toma parte en cualquiera velada o concierto”.*¹³⁴

Así, iniciaba una amplia trayectoria de éxitos que, educadores y educandos del Conservatorio brindaran a la ciudadanía, la misma que se solidarizaba paulatinamente con la acción emprendida por los personeros de la institución.

No obstante el compromiso de Trueba con este centro educativo, en muchas ocasiones se vio ligeramente interrumpido para dar paso a los requerimientos que la sociedad hacia del maestro. Así, para transmitir el alborozo de una conmemoración cívica, y en otras ocasiones las notas graves que evocaban el quebranto humano como en la ceremonia fúnebre en honor del “hijo del ilustre literato don Juan León Mera y de doña Rosario Iturralde” donde José María Trueba “cantó una admirable plegaria que conmovió hondamente a los asistentes”¹³⁵.

Para este, ya reconocido intérprete, finalizaría el año de 1914 con una actuación en el concierto de despedida de los artistas franceses Santé Lo Priore y Ernesto Mindreav quienes, tras largas semanas de brindar al público lo mejor de su arte, dejaban esta ciudad.

“El programa fue variado ya que alternado con las piezas de violín había selectos números de canto e importantes piezas de piano [...] Mindreau alcanzó un gran éxito. El público le manifestó su entusiasmo, aplaudiéndole y concediéndole los honores de la repetición [...] En este programa, como una novedad para Quito figuraba la Sonata en Do menor, de Grieg, para violín y piano. Aún cuando a este género de música moderna, nuestro público no está del todo acostumbrado [...]

¹³³ *El Comercio*, Quito, 12 agosto 1914, p.4.

¹³⁴ “El Concierto del 10 de agosto”, en: *La Prensa*, Quito, 13 agosto 1914, p.2.

¹³⁵ “Honras fúnebres”, en: *El Republicano*, Quito, 30 noviembre 1914, p.3.

*En el concierto, el ya tantas veces aplaudido tenor, señor José María Trueba, cantó con la más grande delicadeza la romanza Salut a toi de la Opera Fausto de Gounod, y la romanza L´último lamento de Ugo Gigante, la que como en el último concierto del 10 de agosto pasado, gustó muchísimo. Trueba además de su voz siempre tierna y delicada, posee una escuela perfecta, digna de su Ilustre maestro Napoleón Vergé, su canto es un bordado finísimo sobre un tejido de oro. El público lo aplaudió frenéticamente”.*¹³⁶

Para el 23 de mayo de 1915 se había programado la inauguración de un nuevo hipódromo en esta ciudad, el mismo coincidía con las festividades patrias que celebraban la fecha de nuestra emancipación. Exposición de flores, concurso de gimnasia, exhibición de trabajos manuales, entre otros números, serían apreciados por los quiteños. El concierto de rigor estaba a cargo del Conservatorio Nacional y Ugo Gigante, quien había anunciado su partida hacia los Estados Unidos y su consiguiente separación de la cátedra que ejercía desde hace cinco años, fue designado para escoger los números a presentarse en esta ocasión. El evento estuvo marcado por las actuaciones del mismo Gigante cuyo contingente profesional, junto a su violín, harían resaltar las actuaciones de su alumno Mario de la Torre, que estrenaba dos composiciones suyas, así como las intervenciones de los profesores del conservatorio, en especial, las de Guarro y Trueba, cuyos nombres solos “levan de cualquiera apreciación, porque sus cualidades son reconocidas por el público quién ha aplaudido en toda ocasión que se han presentado”.¹³⁷

Otra referencia periodística señalaba correctamente los números interpretados por José María Trueba:



Mario de la Torre, alumno y profesor del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Recorte de revista desconocida. Colección: Alfonso Campos.

¹³⁶ “El concierto del sábado”, en: *El Republicano*, Quito, 22 diciembre 1914, p. 3.

¹³⁷ *Ibídem*.

“El señor Trueba vocalizó admirablemente, alcanzó los agudos sin esfuerzo e insinuó sin exagerados efectisismos, la parte patética del canto, en suma una Lucevan le stelle [...] La correcta canción española también estuvo muy justa de gracia y expresión [...] Trueba imprimió todo el sentimiento que inspirara al autor de Pergolese, al cantar la bellísima romanza L’ultimo lamento”.¹³⁸

Como muestra de afecto a esta tierra, Gigante incluyó para la finalización del concierto unas variaciones para violín y piano sobre temas de canciones ecuatorianas. “Nuestros plácemes más sinceros al genial compositor Sr. Gigante, que supo arrancar admirables cadencias a nuestros aires populares”.¹³⁹

La sociedad quiteña había acudido a este número central de las fiestas para tributar su cariñosa despedida al maestro Ugo Gigante quien, durante su estadía, junto a sus amigos de la música, dejaba marcada una época de progreso artístico en la capital.

Imaginamos una entrega total del maestro Trueba en aquella velada a la hora de brindar al público la ejecución de variados cantos de la música universal y otros de la autoría del propio Gigante, pues Trueba había saboreado por más de una década el arte de su compañero y amigo italiano, con quien formó un inigualable dueto de violín y canto.

A lo largo de esta reseña, sobre sus actuaciones artísticas, vemos su alto espíritu de colaboración en situaciones propias de su núcleo de trabajo. Su virtuosismo en el canto, como también en el órgano y el piano, hacía que no escatimara esfuerzos por estar presente y contribuir, algunas veces como figura principal y otras tras bastidores, al cultivo de la música. Cuántas veces la prensa no haría constar su esfuerzo en la sobresaliente participación de sus alumnos, o en el acompañamiento que desempeñaba tocando el piano para el lucimiento de sus compañeros y alumnos. Felizmente, a los expertos de la época no les serían inadvertidos los esfuerzos del maestro.

En agosto del mismo año, 1915, encontramos un hecho sobresaliente que muestra el sentimiento de aprecio que iba adquiriendo el maestro Trueba en el ámbito artístico ecuatoriano y en el Ecuador, en general. En el programa preparado para celebrar los 106 años de Independencia “ante una concurrencia inusitada, inicióse

¹³⁸ “Las fiestas patrias”, en: *El Comercio*, Quito, 26 mayo 1915, p.1.

¹³⁹ *Ibidem*.

el Himno Nacional a toda orquesta” y con la voz de este artista español, quien se asimilaba así “al sentimiento patrio”.¹⁴⁰

Este programa musical fue también la oportunidad para destacar las habilidades de los estudiantes del conservatorio y la dedicación de sus maestros. Se escuchó un *canon finito en 5ta. inferior*, ejecutado por el cuarteto de madera integrado por Manuel Muñoz, Víctor Cruz, Manuel María Espín (1892-s.XX), alumnos de la clase de dictado de Trueba y, por último, Segundo Rivera.

Rosa Andrade Coello, alumna del maestro Trueba, interpretó el *Rondó Caprichoso* de Mendelsson. Por otro lado, Pedro Noroña había heredado la erudición de su maestro Ugo Gigante, demostrada cuando interpretó el *concierto* de Viotti. Rosario Guerrero, también discípula de Trueba, estuvo brillante en la interpretación al piano de la *Polonesa OP.71* de Chopin; al igual que su otra alumna, Carlota Patiño quien interpretó muy bien la *Rapsodia N° 2* de Liszt y fue muy aplaudida por el auditorio. Finalmente, Alfonso Correa hizo quedar muy bien a su maestro Enrique Terán (1887-1941), al ejecutar en concierto la *Romanza para violín* de Godard.

En agosto de 1916, los periódicos de la ciudad darían amplio reportaje a la clausura del año lectivo del Conservatorio Nacional de Música. Con este efecto se había escogido música de los grandes maestros: Beethoven, Slira, Chopin, Woltac, Mascagni y Wagner. La participación de la orquesta, coro, maestros y alumnos fue muy lucida, dando cuenta de un período más de superación del principal centro musical del país, ahora bajo la dirección del maestro Pedro Pablo Traversari, quien siguió los parámetros de organización y entusiasmo de su antecesor, Sixto María Durán.

“Como apoteosis de las fiestas patrias puede calificarse el Gran Concierto del Conservatorio Nacional de Música [...]

Réstanos aplaudir entusiastas, la Dirección orquestal del maestro Sr. Dr. Pedro Pablo Traversari, que poseído de animación y vigor comunicaba a la orquesta su sentimiento [...]

La instrumentación de esta obra revela ser trabajo de manos maestras. Las voces, la orquesta, todo contribuyó para el verdadero éxito del conjunto.

Con respecto a las alumnas de clase de canto del Sr. José M. Trueba, diremos que hacen honra a su maestro.

¹⁴⁰ “El Concierto del Conservatorio Nacional de Música”, *El Comercio*, Quito, 14 agosto 1915, p. 1.

*Tanto la Srta. Eva Raquel Echeverría como la Srta. Ofelia Pozo obtuvieron merecidos aplausos por los números de canto. En el dúo Bella Notte, las Srtas. Lucila Meneses y Eva Raquel Echeverría fueron aplaudidas, lo mismo la arpista, Srta. Amalia Samaniego de Donoso”.*¹⁴¹

En abril, el pueblo católico de Quito celebra con solemnidad la Semana Santa, y para el año de 1917 se habían revestido las iglesias con gran pompa para los ritos del culto católico. Se verificó en los templos, una nutrida asistencia de fieles que admiraban la elegancia de los adornos e iluminación de bombillas eléctricas y ceras que destacaban primorosamente los trabajos artísticos expuestos en estos lugares. Trabajos como los que el maestro Juan León Mera pintaba para los monumentos¹⁴² que se ofrecían a la contemplación de los visitantes en todas las iglesias.

“La iglesia de Santa Bárbara se encontraba –mucho antes de las doce del día– llena de distinguidas matronas y señoritas y de un enorme concurso de gentes que deseaba oír la autorizada palabra del notable orador, presbítero señor don Luis R. Escalante, quien, durante tres horas, deleitó a su auditorio con el raudal inagotable de su elocuencia fácil y correcta; con escogidos y oportunos pasajes del evangelio [...]

La orquesta dirigida por el competente artista Sr. Abelardo Guerra ejecutó con primor escogidas piezas fúnebres en los intermedios de las Siete Palabras, en los cuales el ya aplaudido tenor Sr. José María Trueba, cantó con delicado sentimiento y con exquisita modulación escogidos trozos adecuados a la divina tragedia cuyo piadoso recuerdo se conmemoraba.

*Todo esto contribuyó a que las tres horas de Santa Bárbara fueran lo más solemnes y concurridas de este año”.*¹⁴³

Jueves y Viernes Santo, por las noches, las retretas fúnebres de las bandas militares pusieron el marco místico religioso.

Para mayo, el conservatorio cumplía 17 años de reapertura, y había que preparar el homenaje para un aniversario más del establecimiento. El acontecimiento se festejaría de una manera digna y el coro, la orquesta, y solistas estarían más adiestrados que nunca “para la presentación de un verdadero certamen en el cual el público y las autoridades se cerciorarán por sí mismos del progreso en que se encuentra el Conservatorio y los frutos que ha producido y que en adelante se espera cosecharlos”¹⁴⁴.



Enrique Terán (izquierda), músico y escritor quiteño, acompañado de una persona no identificada en la Plaza del Teatro. Colección Alfonso Campos.

¹⁴¹ “El concierto del Jueves”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 12 de agosto de 1916, p.1

¹⁴² Túmulo, altar que el Jueves Santo se forma en las iglesias, colocando en él, en un arca pequeña a manera de sepulcro, la segunda hostia que se consagra en la misa de aquel día, para reservarla hasta los oficios del Viernes Santo, en que se consume.

¹⁴³ “La Semana Santa en Quito”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 8 de abril de 1917, p.1

¹⁴⁴ “En el Conservatorio Nacional”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 2 de mayo de 1917, p.1



Orquesta del Conservatorio Nacional de Música de Quito, ca.1916. Director Pedro Pablo Traversari Salazar. Gentileza del Dr. Miguel Vivanco.

Se estrenó el *Himno de los Estudiantes Americanos* de Enrique Soro, en ese entonces director del Conservatorio de Santiago de Chile que había alcanzado un premio en el concurso realizado en Lima – Perú. Sobre el desempeño de los coristas e instrumentistas en este número se dijo lo siguiente:

*“La robustez del Coro de combinación de voces infantiles con los jóvenes y señoritas, la metódica, científica y artística repartición en los instrumentos para los cantantes y acompañantes y la seguridad de la batuta que lo dirigía, todo contribuyó para que la interpretación del himno, conocido por primera vez entre nosotros, resultara con todo el efecto que se propuso conseguir su autor en la composición de tan singular pieza musical”.*¹⁴⁵

Al referir los números siguientes del programa, encontramos que varios alumnos de Trueba sobresalieron en el mismo, recibiendo grandes aplausos en sus interpretaciones de piano y canto:

*“Una vez más demostraron sus relevantes aptitudes en piano, las señoras Inés Román de Tinajero, Eloisa Proaño de Salazar y señoritas Rosario Guerrero y Rosa Andrade C, todas las cuales fueron justamente aplaudidas. Las señoritas Ignacia Guevara, Raquel Echeverría, Laura Calle, que cantaron escogidos trozos musicales, son alumnas que mucho prometen en su especialidad y es aquí el caso de elogiar los esfuerzos del profesor señor Trueba”.*¹⁴⁶

Hacemos aquí un paréntesis para comentar, brevemente, lo que hasta este especial momento de desarrollo musical coral tenía el Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Los beneficios se hacían tangibles, gracias a la labor fecunda realizada por Sixto María Durán en su período de 1911-1915 y que, muy inteligentemente, Pedro Pablo Traversari Salazar había continuado. Se decía que Sixto María Durán:

“[...]Sistematizó la enseñanza, dictando programas tanto para las materias preceptivas, como para las de todos los instrumentos, evitando así la individualidad pedagógica, el egoísmo personal y estimulando la labor del profesor y del alumno, sistemas que nadie se ha atrevido a alterar en lo más mínimo desde entonces. Fue el primero en revelar el verdadero plan de estudios de este aprendizaje especial, dando a conocer materias

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.



Carlota Patiño, tercera desde la izquierda (de pie), alumna del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista El Magisterio Ecuatoriano. Quito, ca. 1918.

que hasta entonces se ignoraban, como solfeo, dictado, armonía analítica, análisis fraseológico, etc..
Que merced al solfeo se pudieron realizar verdaderos conjuntos corales!”¹⁴⁷

Sixto María Durán no se había equivocado al confiar al maestro Trueba la enseñanza de solfeo y dictado que en un principio impartió, para luego, al transcurrir los años, dictar las clases de canto lírico y canto coral. El trabajo constante y lleno de entusiasmo que desarrollara Trueba fructificaría años después como la base sólida del teatro nacional, que más adelante trataremos en forma amplia.

Entre las funciones que desempeñaba constaba también la de conformar los tribunales examinadores que año a año se establecían para calificar los exámenes finales y de grado de los alumnos. Así lo encontramos al revisar las actas de exámenes de varios años que aún se encuentran en el archivo de la secretaría del Conservatorio, y también en las noticias de prensa que se hacían eco en algunas oportunidades, sobre todo si la celebración se realizaba en el Teatro Sucre.

Un detalle interesante encontramos en *El Comercio* del 8 de agosto de 1917, la graduación de Carlota Patiño, quien era alumna de Trueba en el tercer año de dictado.

*“Ayer a las dos de la tarde, rindió su lucido grado de profesora de piano la señorita Carlota Patiño, ante el Tribunal Examinador presidido por el Ministro de Instrucción Pública Dr. Manuel E. Escudero y por los señores Profesores Pedro P Traversari, Director del Establecimiento, José María Trueba, María de la Torre, Enrique Nieto, señora Eloisa Salazar y por el doctor Alfonso Moscoso. Después de contestar a un difícil y extenso programa teórico práctico, obtuvo la merecida calificación de veinte puntos, es decir fue aprobada, según el reglamento, con la más alta distinción. Al felicitar a la señorita Carlota Patiño por su honroso grado, por su constancia y severidad, queremos significar al público que en varios números del programa, como en el acompañamiento a primera vista de un canto del Señor Trueba, como el acompañamiento, estudiado la víspera, de una pieza de violín que efectuó la señorita Luz M. Negrete, obtuvo nutridos aplausos”.*¹⁴⁸

Apenas tres días después, en el concierto oficial que dio el Conservatorio para celebrar la fiesta patria, se tenía la oportunidad de notar el trabajo de Trueba en el conjunto coral de la institución.

¹⁴⁷ “El arte de plácemes”, en: *El Imparcial*, Quito, sábado 20 de enero de 1923, p.2.
¹⁴⁸ “En el Conservatorio”, en: *El Comercio*. Quito, miércoles 8 de agosto de 1917, p.4

“El concierto dado anteanoche en el Teatro Sucre por el Conservatorio Nacional de Música, es una manifestación que acusa el gran desarrollo a que ha llegado aquel plantel de enseñanza artística y es muestra evidente de cómo en nuestro público, va aumentando el gusto por oír a los grandes clásicos de la música.

Comenzó la velada, con la magistral Quinta Sinfonía de Beethoven, que según Wagner es una de las más extraordinarias de aquel compositor.- La orquesta, dirigida por el maestro don Pedro Pablo Traversari, interpretó este soberbio trozo sinfónico en forma irreprochable...

*[...] Con tanto brillo como a Beethoven la orquesta nos hizo oír a Boito, en su genial Mefistófeles. También fue de un lucido efecto el coro final del segundo acto de la ópera Fausto. Hubo que admirar además de la orquesta, al conjunto coral, ensayado cuidadosamente por el profesor señor Trueba”.*¹⁴⁹

Además, fue novedoso escuchar a una orquesta de niñas del Conservatorio que se había formando eventualmente, la que hizo el deleite al ejecutar “el Himno de los Estudiantes del compositor Enrique Soro, una selección de Wagner y una delicada composición del señor Traversari, Meditación sinfónica, que el público aplaudió sin reservas”¹⁵⁰



Laura Calle e Ignacia Guevara, alumnas del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista La Ilustración. Guayaquil, 1917. Año 1. No.4.

Se elogiaba también el desempeño en los números de canto que correspondieran a Guillermina León y Laura Calle, alumnas de Trueba en la clase de solfeo, así como también a Esmeralda Polk y Blanca Valencia de las clases de primero y segundo curso de solfeo del mismo profesor que, en esa noche, estaba encargado de los números de piano.

En diciembre, un hecho luctuoso ensombreció a la ciudad. Había fallecido el arzobispo González Suárez, historiador, escritor y gran orador muy querido por sus conciudadanos. Las autoridades del

Conservatorio, concientes de la pérdida que significaba para el país la desaparición del ilustre intelectual, ofreció en sus instalaciones un concierto fúnebre que marcaba la despedida del eminente ecuatoriano.

“La amplia sala del establecimiento severa y artísticamente adornado con amplio cortinaje negro y blanco. En lugar visible un buen retrato, casi de porte natural, del Ilmo. Rvdmo. González Suárez en magnífica y ancha moldura dorada; al pie viejos pergaminos abiertos, la esfera terrestre y otros objetos simbolizando la actividad intelectual y moral múltiple del ilustre fallecido.

[...] En la sala, nobles matronas, hermosas niñas, miembros del Gabinete, del Cuerpo Diplomático, muchos caballeros que acuden a realzar con su presencia el homenaje que el Conservatorio rinde a la esclarecida memoria del insigne ciudadano y meritísimo Prelado...

[...] Lamentamos la desaparición del excelso ecuatoriano y, ese sentimiento nacional lo expresa un melodioso coro de los alumnos del Conservatorio.

*¡Deidad cruel, que arrebatas al cariño
de la tierna familia lo más caro
y juntar al anciano con el niño
conduces a la fosa, sin reparo ,
y esparciendo solo luto y llanto
lo bello no perdonas ni lo santo!*

En homenaje fúnebre al insigne devoto del Santísimo sacramento y de inmaculada María, canta el coro, con acompañamiento de la orquesta de cuerdas el Ave Verum de Mozart y el Ave María de Marchetti, un bien escogido Cuarteto para sopranos, Mezo Soprano y Contralto primorosamente desempeñado por la Sra. Enriqueta Baldasari de Salgado y por las señoritas Eva Raquel Echeverría, Lucila Meneses y Guillermina León.

*El coro ejecuta también, a toda orquesta un Motete del notable y modesto compositor de música religiosa, señor Rafael Valdivieso”*¹⁵¹.

¹⁴⁹ “Conservatorio de Música”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 12 de agosto de1917, p.1

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ “El Concierto del Conservatorio”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 24 de diciembre de 1917, p.1.

un artículo del escritor, poeta, editor y costumbrista quiteño Alejandro Andrade Coello quien, sin ser un erudito musical, era una voz autorizada de entonces para analizar varios tópicos nacionales, incluida la música.

“Las audiciones musicales del fin de este año escolar resultaron como para oídos clásicos que saben regalarse con la música divina. El teatro del Conservatorio Nacional de Música, decorado con los medallones de los célebres artistas del mundo, presentaba, para quien estuvo con el ojo largo, hermoso golpe de vista. En el fondo del escenario, entre clarines y tímboles artísticamente de los maestros italianos Marconi y Traversari, los primeros sustentadores del establecimiento.

*[...] No siendo posible presentar a los alumnos de todas las clases, optó la dirección porque uno solo de cada curso tomase parte en el certamen, entendiendo que los demás salvo pequeñas diferencias se encontraban en las mismas condiciones”.*¹⁵⁴

Andrade Coello hace un recuento pormenorizado de los dos días en que se dividieron las pruebas de los alumnos, por lo extenso del programa, nos concentraremos en los números que nos conducen al esclarecimiento del vigoroso empeño del maestro Trueba y sus discípulos en pos de un mejor desarrollo musical en el Ecuador. Sin dejar de lado lo más destacable del esfuerzo puesto de manifiesto por otros profesores y alumnos del Conservatorio, como lo hemos venido haciendo en este período noticioso de la noble Institución y del notable tenor español.

Andrade pasa revista, una a una, las virtudes de los exponentes artísticos que esas noches actuaron, en los que encontramos nombres nuevos, muchos de ellos llegarían a ser figuras de la música ecuatoriana, entre ellos, destacamos a José María Orti, pianista; Manuel María Espín, clarinetista; Luis Humberto Salgado, el más representativo de la segunda generación de compositores nacionalistas, notable pianista y que en años posteriores llegará a la dirección del Conservatorio; Sergio Valdivieso, pianista y compositor; Pedro Noroña violinista; Miguel Jaramillo, oboísta. Como número once del programa desarrollado el primer día encontramos la siguiente relación:

“La señorita Rosario Márquez (alumna de canto del señor Trueba), aunque posee un timbre de voz bastante tenue, realizó por otra parte, sus cualidades de vocalización y su gusto de interpretación en la frescura y flexibi-

¹⁵⁴ Andrade Coello, Alejandro. “Las audiciones del Conservatorio Nacional”, en: *Revista Nacional*, Quito, 1918, pp.234-243.

*lidad de emoción de sonido, de aquí se deduce que el interés y abnegación del profesor no han sido estériles y que por lo contrario, esta señorita, ha correspondido con una verdadera aplicación”.*¹⁵⁵

Más adelante actuó otra alumna de Trueba, de quien Andrade Coello manifiesta lo siguiente:



Alejandro Andrade Coello, escritor y periodista quiteño. Revista La Ilustración Ecuatoriana. Quito, octubre 22 de 1910. Año II. No.34. p. 73.

*“La señorita Blanca Martínez, alumna del Sr. Trueba, dio a conocer su excelente y robusto pecho al interpretar una Romanza. La ductilidad de la voz, la frescura del timbre, la intensidad de sonido, todo le augura un feliz porvenir en su carrera artística”.*¹⁵⁶

Para el día siguiente, 10 de agosto de 1918, la actuación de Trueba y dos de sus alumnos en la primera y segunda parte del programa fueron muy lucidos.

*“No me habría convencido de que la Señorita Blanca Martínez de primer año de vocalización diera resultados tan palmarios de aprovechamiento si no la hubiera oído en el certamen del Conservatorio. La soltura y fineza con que se desempeñó en la Romanza de Mascheron, me hacía dudar si esta niña acostumbraba presentarse en público o si era la primera vez que había tomado parte en un concierto. Sentimientos de ternura y amor imprimieron en mi alma las melodiosas frases de esta Romanza”.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

Trueba, a través de su aventajada discípula, puso momentos de dulce armonía en el corazón del crítico que esa noche los admiraba. Sigamos a Andrade Coello con su emocionado relato:

*“Al tratar del Himno a Rossini, obra del maestro Gigante, no pretendo aquí juzgar de su mérito intrínseco, sino anunciar algunas impresiones personales que se produjeron a raíz de la audición de este himno [...] En efecto, hay un momento en que los violoncellos colaboran con cierto sentimental ardor, que el temor queda como eclipsado por tal magnético efecto: con qué donaire expresan los violines aquel pizzicato que sirve de acompañamiento al obligado de fagot; es un pasaje graciosísimo chistoso y juguetón. Las modulaciones lejanas y ciertos cambios de tono inesperados (muy de boga en la música moderna) me produjeron una sorpresa encantadora. El coro dividido en cuatro partes reales (soprano, contralto, tenor y bajo), desempeñó con atento cuidado su papel; ora tenía que sostener sólo las partes constitutivas de la armonía, ora cantaban en contrapunto todas cuatro voces, ora contestaban en imitación. Posesionarse del estado de ánimo del mismo autor y darle a una composición una interpretación deseada por éste, es propio de músicos expertos y de hondos conocimientos. [...] El señor José Ma. Trueba ha puesto siempre en evidencia, sus notables prendas artísticas: la naturalidad, la gracia, el vigor y (cuando era necesario) la sentimental ternura con que tradujo la parte del tenor sólo, demostrando palmariamente que el señor Trueba no es un cantante de baja estrofa y que; por el contrario, a la par de la técnica del canto, ha estudiado seriamente los principios fundamentales del arte de que es intérprete. La señorita Blanca Martínez, en el papel de soprano sólo, demostró ser digna alumna de su maestro, el señor Trueba; la seguridad en la emisión de los sonidos agudos, cierta flexibilidad relativa de la voz, la reparación del timbre hijas son de una buena escuela. [...] En el preludio de Lombardi fue notable el obligado de violín confiado al señor Ugo J. Gigante. El terceto cantado por la señorita Hortensia Proaño (soprano); José M. Trueba (Tenor) y Luis C Carrillo (bajo) produjo aquellos fascinadores efectos, inherentes a la música verdiana. El auditorio impresionado por aquel raudal de melodía, pidió con insistencia el bis. Lo atrayente del acompañamiento de la orquesta colaboró dignamente al éxito del terceto. No será extemporáneo indicar a los alumnos de canto que la ductibilidad de la voz no se puede adquirir sin un estudio concienzudo de vocalización; no basta poseer una buena y hermosa voz y ser conocedor del solfeo, para abordar el teatro; es indispensable el estudio técnico del canto, que es otra rama del arte; amén de serios conocimientos científicos necesarios para llegar a aquella independencia artística que se observa en profesionales de talento”.*¹⁵⁸

En esta parte final Andrade Coello coincide, con gran acierto, con lo que Sixto María Durán había buscado al insistir en la renovación del contrato de Trueba en 1912, pues un episodio de envidia y egoísmo de varios colegas en el Conservatorio por poco causa su salida del mismo. Durán impuso su autoridad con el visto bueno del Ministro de Instrucción Pública que comprendió la sólida intención de dotar a la Institución de nuevas materias que brinden mejores oportunidades de aprendizaje, lo que llevaría a encontrar una nueva generación de intérpretes del canto académico, que más tarde triunfaría al exponerse en los inicios del teatro nacional.

“Privadamente he tenido conocimiento de que la solicitud que hizo esta dirección para que se le renovara el contrato del Sr. José Ma. Trueba como profesor de solfeo cantado y vocalizado ha sido discutida en el seno de la corporación, objetándose la renovación, me veo pues en la necesidad de importunar a Ud. manifestándole que el trabajo del Sr. Trueba en el Conservatorio, a más de ser poco costoso el establecimiento, con el sueldo que le da, es sumamente importante porque el solfeo cantado y el ramo de vocalización, único profesor para este último, no tienen punto de relación con las clases técnicas que á este respecto da el Sr. Nicolás Abelardo Guerra [...] En una palabra el solfeo cantado es la lectura práctica, con todos sus cursos, de este idioma que se llama música. Además, a mi concepto es por la falta de esta asignatura en el Conservatorio, que este establecimiento no ha producido hasta hoy los



Pedro Noroña, alumno y profesor del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Libro XV Centenario de la muerte de San Agustín.

¹⁵⁸ Ibidem.

*frutos que debieron y de allí que haya habido que crear varias secciones de este ramo de enseñanza, una de las cuales, la más numerosa como es de las señoritas está a cargo del Sr. Trueba [...] No digo que para la enseñanza de solfeo no hayan profesores nacionales, pero en lo relativo á vocalización ó de educación de voz, es el único competente y graduado como se vio en sus certificados, a propósito de su primer contrato. Por estas consideraciones espero de la bondad del Ilustre Consejo se sirva resolver en el sentido de mi primer oficio”*¹⁵⁹

Habían transcurrido seis años desde la acertada decisión del Consejo General de Instrucción Pública y los resultados advertían las expectativas de un visionario que confió en los recursos técnicos del maestro español.

Del reportaje de Alejandro Andrade Coello que ampliamente hemos reseñado, destacamos la participación de Trueba, ya sea a través de sus alumnos, ya como solista o también cuando integra el terceto con dos de sus alumnos. Días de triunfo para el profesor, los alumnos y la música clásica.

El año se cerraría con una apoteósica fiesta religiosa católica, la coronación canónica de la Virgen de la Merced:

*“Todas las campanas echadas a vuelo, desde el alba, anuncian el gran día de la fiesta, y la hermosa Quito, colgada como un nido de cóndores en una grieta de los Andes, despierta de su sueño estremeciéndose entre las quiebras del histórico Pichincha.
(...) Comienzan las grandiosas y solemnes ceremonias propias de las ritualidades y magnificencia del culto católico, en medio de músicas, coros y cantos melodiosos, ensayados y dirigidos por el gran maestro Sr. Pedro Traversari, Director del Conservatorio.
(...) Entonces una explosión de armonía inundó el espacioso templo, flotando en su atmósfera músicas y cantos, un raudal sonoro, inagotable de notas y cadencias celestiales; trinos de ruiseñores y gorjeos de alondras”.*¹⁶⁰

Fray Joel Leonidas Monroy (1874-1944) sacerdote mercedario gestor de este episodio místico contaría años mas tarde:

“La ejecución musical constituye un acontecimiento artístico en la materia de la música en nuestra patria. La célebre Misa de Palestrina, a seis y siete voces desiguales, llamada del Papa Marcello fue elegida por la comisión mu-

¹⁵⁹ Durán, Sixto María. *Libro de oficios*, No.2, Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1907-1912.

¹⁶⁰ Memoria de las fiestas con que la república del Ecuador ha celebrado el VII Centenario de la Orden Mercedaria. Imp. Del Clero. Quito, 1919, p.374

*sical para solemnizar la fiesta. Componíase el coro de un número mayor de doscientos cantores, entre los que figuraban todas las comunidades religiosas residentes en la capital, ambos Seminarios arquidiocesanos; todos los cantores particulares y músicos que ejercen la profesión del arte, y los niños alumnos de los HH.CC y de salesianos; formando todos estos seis coros en grupos diversos, que correspondían a las voces de Sopranos, Alto, Tenores,1 y 2 , Barítonos y Bajos, con la dirección de tan grandioso conjunto por el maestro Pedro Traversari. La interpretación resultó sin tacha; fue magistral, sublime el efecto producido. Fue una corriente armónica la que se apoderó de los oyentes, por primera vez en Quito; pues dijeron los entendidos, que por la excelencia del conjunto, por lo correcto de su ejecución, solo en la Capilla Sixtina del Vaticano es donde se tiene oportunidad de una audición tan grandiosa como clásica en todo el sentido del arte.”*¹⁶¹

Junto a la hermosa voz del padre Ramón Cabrera, “estuvo la de Trueba para la ejecución de los solos de la antigua Misa del inspirado Palestrina, el fundador del primer Conservatorio de música de la Real Academia Santa Cecilia de Roma”¹⁶². Un triunfo más del Conservatorio, el director y la más representativa voz lírica de Quito, para tan elevado suceso.

¹⁶¹ *La Santísima Virgen de la Merced de Quito, y su Santuario*, Quito, 1933.

¹⁶² Proaño, Luis Octavio (Mercedario), en: Entrevista con el autor, Convento de La Merced, Quito, 2002.

Incidencia en el teatro

Mayo de 1919 marcaría una fecha muy importante para el teatro ecuatoriano. Con ocasión de celebrar el XIX aniversario del Conservatorio, se puso en escena una obra de Manuel Sancho titulada *La Manía Literaria* con los alumnos que formaban parte del 1er. curso de declamación que, para ese año, fue reabierto gracias a la iniciativa de su director Pedro Pablo Traversari y que, personalmente, dirigía las clases que el mencionado curso requería.

Mediante la prensa, en 1918, se convocaba la inscripción de personas de cualquier edad, sin necesidad de experiencia, sino tan solo una buena dosis de fervor para engrosar filas en el noble propósito de emprender el fundamento de un verdadero teatro nacional. Muchos jóvenes respondieron y se inscribieron para recibir las clases y, a los pocos meses, subieron a las tablas para mostrar su ingenio. Entre los asistentes, algunos ya habían adquirido cierta práctica cuando, llevados por su inquietud hacia la manifestación artística, crearon el *Orfeón Quito* en 1916, aunque, los inconvenientes que los nóveles artistas quiteños tuvieron para derrotar la inercia y la incomprensión del momento, hicieron que abandonen temporalmente sus proyectos.

Se presentaba, entonces, la oportunidad esperada por Humberto Dorado Pólit (s.XIX-1929) y Alfredo León, entre otros, quienes la aprovecharon para afianzar su afición por el género dramático. Sumaron su anterior esfuerzo al entusiasmo de maestros y alumnos del Curso de Declamación y, con ellos, saltaron a escena como los precursores del arte dramático en Quito.

“El entusiasmo reconocido del maestro don Pedro P. Traversari, fue coronado el jueves, con el más grande y efectivo de los éxitos; la fiesta de conmemoración del XIX aniversario de la institución fue un acto verdaderamente hermoso, minutos de vivir intensamente el arte, en muchas de sus manifestaciones y de oír música magistral, deliciosa y sobre todo asistir a la creación consoladora del Teatro Nacional con un cuadro de actores, verdaderamente apreciable.

La sorpresa de la tarde, se inició con la recitación del hermoso monólogo de López Marín, por el señor Humberto Dorado Pólit, alumno del curso de declamación.

El señor Dorado Pólit se nos reveló como un actor de vocación y de verdad: sobrenatural voz sonora, todos los requisitos le acompañaron haciéndonos concebir una esperanza fundada en sus éxitos, si no desmaya.

*La Manía Literaria, chistosísimo Astrakán de Manuel Sancho, a pesar de su difícil ejecución escénica, estuvo bien hecho por el cuadro de actores del Conservatorio”*¹⁶³.

Junto a Dorado Pólit debutaron también Eduardo Albornoz, José Salazar, Martínez, Ortega, Luis Cano, Manuel Villavicencio, Rubén Uquillas, Betancourt y Torres, entre otros.

Como un digno remate a los festejos patrios calificaba el diario “El Día” de Quito al concierto del Conservatorio brindado en honor a la efeméride del 24 de mayo de 1822, en el que, nuevamente, presentara entre sus números al Curso de Declamación. En esta oportunidad nuevos nombres se unían a quienes desarrollaron el programa del 1 de mayo.

“En lo que vamos a detener un poco, es en el juicio de la parte dramática, dada la importancia que reviste como acontecimiento artístico ya que determina el primer paso verdaderamente apreciable, en la creación del arte escénico genuinamente nacional.

El Drama.- Fue una empresa superior con altísimo empeño, talvez por encima a nuestras fuerzas escénicas nacientes, el de proponerse hacer El alcalde de Stilmonde, la última monumental creación dramática del inmenso genio belga Maurice Macterlink...

La señorita Echeverría, en su difícil rol de Isabel, la hija del Alcalde belga, la esposa del teniente alemán estuvo en momentos, en los lindes de lo ambicionable...

*“El público pagó con sus merecidos aplausos la hermosa nota dada por la gentil chiquilla, y el desempeño admirable de la actriz.”*¹⁶⁴



Humberto Dorado Pólit, artista quiteño, alumno del Curso de Declamación del Conservatorio Nacional de Quito. Revista SAVIA, Guayaquil, 27 de mayo de 1929.

¹⁶³ “La fiesta del 1º de mayo en el Conservatorio”, en: *El Día*, Quito, sábado 3 de mayo de 1919, p.2
¹⁶⁴ “Arte y teatro. El Concierto del Conservatorio y el estreno del teatro nacional”, en: *El Día*, Quito, martes 27 de mayo de 1919, p.1

Eva Raquel era, como ya conocemos, alumna de Trueba y para esos inicios del teatro nacional, consta junto a nombres de sus condiscípulos como Luis Cano, Elena Sánchez, Manuel Villavicencio, José Salazar, quienes fueron alumnos de las clases de solfeo, vocalización y dictado del maestro español.

Aún así, pasarían algunos años para que esta labor de varios maestros del Conservatorio, principalmente de Reboredo, se vea consolidada.

Para el último mes de 1919 una predicción de *cataclismo universal* hizo florecer el ingenio de los quiteños. La tan conocida *sal quiteña* tomaría muy en serio el anuncio inquietante:



Eva Raquel Echeverría, alumna del Conservatorio Nacional de Música de Quito, en el rol de Sémila, del drama Atahualpa. Revista El Magisterio ecuatoriano. Quito, abril-mayo de 1920.Año IV. No.38-39.

“El Cataclismo Universal

Las predicciones de Porta se cumplirán.- Por un último cable de Montevideo supimos la resolución de aplazar la catástrofe para el 22.- El Municipio de Quito toma sus medidas.- En víspera de los días apocalípticos.”
“¡Temblad Mortales! acto de contrición, preparación para el juicio final. Por la angustiosa penuria del Erario Municipal en los días pasados y por no permitirlo el mal tiempo de esos mismos días, La I. Municipalidad de Quito, de acuerdo con el profesor Porta, acordó transferir la Catástrofe mundial de Gala, anunciada para el 17 al día de mañana, lunes 22 de diciembre, con el siguiente programa:

Día 21:

A Las 6 pm.- Desaparición total del sol tras del horizonte e iluminación general de la luna y los demás planetas, que formarán en el firmamento grupos alegóricos artísticamente arreglados por los empleados de la The Quito Electric Ligth and Power Co. (Galantería especial del Sr. Dr. Vicente Urrutia O.)

A las 7pm.- Reunión en la casa del pueblo de todas las corporaciones

de obreros, cocheros, chauffeurs y pueblo en general para organizar un desfile cívico con antorchas, presidido por el Sr. Dr. León Pacifico Bravo. Terminará el desfile frente al mismo Palacio Municipal, donde dará su primera conferencia el Anticristo, encarnado en la persona del Dr. R. Balarezo, quien hablará al pueblo sobre la inmoralidad del matrimonio y de la ley moratoria, la conveniencia de comerse vivos a todos los abogados. Las reformas a la ley de Elecciones, y la rapiña de los Bancos. El pueblo abandonará entonces las banderas de la Religión Católica para plegarse a las filas del Anticristo.

A las 7pm.- Gran festival fúnebre en el parque de la Independencia por las bandas de música, que tocarán el Miserere del Trovador y la última lamentación de lord Quishpe música del Pollo Ortiz y letra del Dr. Francisco Chiriboga Bustamante. Desde las 9 p.m en adelante todos los pobladores de Quito se retirarán a sus hogares a hacer examen de conciencia y acto de contrición.

DIA 22

A las 5 a.m.- Salvas fúnebres en el fortín del Panecillo, disparadas por Tufiño en persona, al tiempo que se izará el tricolor nacional, por última vez y a media asta en los edificios públicos y particulares, en la casa de rastro, en la casa del toro, (departamento del Dr. Manuelito Sotomayor), en la casa amarilla y en todas las casas del Dr. Jorge Cordovez y del Dr. Romo Leroux.

Extenso fue el programa del segundo día, extractemos del mismo, lo más interesante:

A la 1 pm.- Responso de Gala en la Catedral Metropolitana por el Ilmo. Señor Arzobispo, revestido de todos los ornamentos pontificales, del armario, y con acompañamiento de canónigos cubiertos con candas.

Luego Su. Ilma. dará la absolución general a todos los conservadores del directorio y revolucionarios y concordará indulgencia plenaria para todos los que asistan a esta ceremonia. Amenizará la fiesta un coro de cantores compuestos por los Señores José M. Ortí, el bajo Carrillo, Trueba y el Pollo Pólit que cantarán el Pequé, ya mi alma y el Perdón ¡Oh Dios mío! con acompañamiento de la orquesta del Conservatorio, dirigida por el Sr. Pedro Pablo Traversari.

A las 2pm.- Bajaré Tufiño del Panecillo e irá acompañado de su ayudante, señor Martínez, al Observatorio a escribir las predicaciones de lo sucedido, para publicar el martes en El Comercio, si el tiempo lo permite.

A las 2 y 1|2 p.m.- En este momento se oirán las trompetas del juicio final por el lado de Carapungo y llegarán por el Ejido los cuatro jinetes del Apocalipsis, a sembrar en el pueblo de Quito consternado, la muerte, la guerra, la peste y el hambre. Harán de jinetes, los señores comandantes Santos, capitán Vásquez (El grueso del ejército), mayor Alfredo Pastor y el señor Ernesto Franco. Este último jinete aparecerá, como de costumbre en su automóvil.

Inmediatamente se oscurecerá el cielo y los planetas comenzarán a darse de patadas y mogicones, a consecuencia de lo cual lloverá sangre en abundancia. Entonces repicarán todas las campanas de las iglesias, gritarán consternadas todas las viejas y ladrarán todos los chagras, y todo será llanto y crujir de dientes, de muelas y de huesos...

Luego, todos los edificios, inclusive el iron –palace de don Fernando Páez, comenzarán a bailar un desesperado fox-trot con acompañamiento de ruidos subterráneos y gases asfixiantes, que no los producirá el sol sino el miedo, hasta que no quede adobe sobre adobe ni albarda sobre aparejo, excepto la casa del cura Herrera, que será la única que quede en pie, para demostrar que efectivamente él se burla de todos.

Después, con gran estrépito y aspaviento, se abrirá la tierra y se hará en ella una gran hendidura por lo que desaparecerán en riguroso orden jerárquico, S.E. el Presidente de la República, los Ministros de Estado, el Cuerpo Diplomático y Consular, el Poder Judicial, el Consejo Municipal, la Sociedad Jurídico Literaria, los médicos, los abogados, los militares, el Vicente y el Manuel Morillo, el ñato Espinosa, el Dr. Alejandro Romo Leroux, el Doctor Clemente Ponce y doña Zoila Ugarte de Landivar.

A las 3pm.- Como a las 2 y 3|4 ya se habrá concluido el mundo, a las 3 ya no quedará nada y todos se retirarán a sus hogares.

Notas: Se recomienda gran serenidad y presencia de ánimo ante los acontecimientos que deberán verificarse en el orden indicado bajo la vigilancia de la policía Nacional, municipal y del Intendente en persona.

“Prohíbase en absoluto los motines populares y las manifestaciones políticas ya sean éstas tamayístas o cordovistas.

Dado en el palacio Municipal, etc.

Quito 21 de diciembre de 1919 el Secretario Juan Arista Kraspimpóm.”¹⁶⁵

La amistad y popularidad del maestro había llegado hasta los cimientos mismos de la sociedad quiteña. Inclusive, en los actos de alta veneración a la ocurrencia propia de los habitantes de este hermoso suelo estuvo presente.

En febrero de 1920 la *Sociedad Estudios Jurídicos* organizó una velada en pos de la defensa nacional en la que tendría destacada actuación una alumna del Conservatorio, Eulalia Pérez Chiriboga y su maestro José María Trueba:

“El anhelo estaba en la excitación más exacerbada y la vehemencia patriótica repercutía con voces de aliento y de brío en todos los ámbitos, la necesidad nacional daba voces heridas y todos, en junta, exhalábamos: A la defensa! (...)...la Sociedad Estudios Jurídicos, la añeja y esplendorosa Universitaria, presenta hoy, en nombre de los estudiantes, su óbolo para la defensa patria”.¹⁶⁶

Una nota periodística se refería a esta velada de la siguiente manera:

“El aspecto del teatro, cuando las bellas mujeres quiteñas ocuparon sus palcos, fue sublime. Jamás el Sucre estuvo tan bello como anoche: la luz de las bujías era ofuscada por la luz radiante de ojos divinos que bajo



Eulalia Pérez Chiriboga, alumna del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Revista Caricatura. Quito, enero 25 de 1920. Año II. No.52.

*el palio de pestañas espigadas en los jardines de ensueño, despedían rayos abrasadores: mujeres hermosas de mi tierra, lindas sultanitas de labios de fresa, corazones de palpitir agitado, almas trasmigradas de un cielo azul, limpio y sereno, nunca habéis estado tan seductoras como anoche...*¹⁶⁷

Entre cuadros artísticos llenos de belleza juvenil femenina presentados por Luis F. Veloz y Nicolás Delgado, como también discursos de orden y poetas principiantes como Manuel Benjamín Carrión¹⁶⁸ y Miguel Ángel Zambrano, inició la parte artística Julia Serrano, alumna del Conservatorio que interpretó, en el piano, *Capricho español* de Moszkowski.

Para el triunfo de una destacada alumna de Trueba, también la noche tuvo tono de luz, color y alegría juvenil.

*“La velada, fue de Eulalia Pérez: decir algo de su hermosura, sería poner con pálido color de cirio sobre la esplendente luz del sol. Este cronista se considera impotente para cantar, en apropiada rima, la belleza de la diosa de la gracia que se llama Eulalia Pérez. Después de que los lirios de sus manos hirieron el blanco teclado del piano y que su boca, nido de perlas, dejó escapar la Elegie de Massenet, el auditorio quedó en éxtasis y en todos los oídos vibró el gorjeo de su cuello de cisne, como augurando un sortilegio de nostálgico ensueño. El entusiasmo rayó en el delirio cuando al pedirle el bis a la princesita cantó una jota [...] Los ráhs de toda la juventud estudiante deben ser para ella [...] No es egoísmo el que inspira estas líneas, pero entre las hermosas mujeres de Quito, Eulalia Pérez es la más hermosa”.*¹⁶⁹

Tan prendado quedó el cronista del diario *La Época* de la belleza y el arte de Eulalia Pérez, que se olvidó comentar algo que nos lleve a conocer sobre sus interpretaciones. Felizmente, para el periodista de *El Día* no pasó desapercibido este detalle:

“El esfuerzo de arte, belleza y gracia que significaba la velada debía alcanzar la suprema belleza, la exquisita gracia y el arte delicado de Eulalia Pérez. Logró hacer para sí una apoteosis la noche del domingo, derramando al encanto insuperable de su persona en todos los actos de programa y de fuera de programa en que tuvo que intervenir; obligada por los insistentes aplausos del público delirante.”
*“Con acompañamiento del maestro Trueba cantó la ELEGIA de Massenet, en un primer bis, cantó una romanza española, y en un segundo, se sentó al piano y derrochó la sal de su gracia cantando unas peteneras como lo hubiera hecho la más graciosa y resalada cantaora”.*¹⁷⁰

El maestro había transmitido la elegancia del arte español en la talentosa intérprete que esa noche, y con el acompañamiento más versado, cautivó a sus devotos.

En abril de ese mismo año ocurriría un hecho positivo para el teatro nacional. Una obra de la autoría de Guillermo Bossano y Víctor Félix Toscano titulado *Atahualpa* se estrenaría en homenaje al *Día del Maestro*.

El Conservatorio fue la *piedra angular* para que este nuevo intento por desarrollar el espectáculo dramático en nuestro país tuviera el éxito que buscaban. Varios alumnos del Curso de Declamación fueron solicitados para la representación de los personajes, entre ellos, dos alumnos del maestro Trueba, Eva Raquel Echeverría y Julio César Villacreses.

*“Dejemos constancia de los desvelos del director de escena D. Pedro P. Traversari que ha trabajado afanoso e incansable [...] La música incaica, sentimental y conmovedora que se oyó durante la representación de Atahualpa es brote de esa gran alma que se llama Sixto M Durán [...] Nada más difícil que reconstruir la historia, que evocar viejos siglos que se pierden en una noche brumosa y lejana. Sobre todo llevar al teatro civilizaciones primitivas, eróticas, une al peligro del fracaso, la imposibilidad del trasunto [...] No obstante los insuperables escollos apuntados Atahualpa triunfó, el verbo es rigurosamente exacto, en toda la línea [...] Los generales del monarca, el fiero Rumiñahui, el viejo Calicuchima, los sumos sacerdotes, las princesas, las figuras españolas, todas muy bien caracterizadas [...] La reseña de cada personaje requería largo estudio, pues la mayoría supo salir airoso [...] Vayan para ellos singularmente, es decir, para las señoritas, Lucila Stalschmi y Eva Raquel Echeverría, señores Víctor F. Toscano, Carlos E. García, Alfredo León, Julio C. Villacreses, Carlos Aguilar, Carlos López, Carlos Carrera, Luis F. Torres, José A. Segovia, Luis E. Játiva, Augusto Soasti, Angel Larrea y las señoritas Luz Herminia Zúñiga y Mercedes Noboa, las más calurosas felicitaciones, a más de las que el público les produjo con justa resonancia”.*¹⁷¹

Vale detenernos para conocer una de las figuras que el teatro ecuatoriano tuvo en sus filas en los años veinte. Se trata de María Victoria Aguilera Mesías (1902-2000) que para el 2do Curso de Declamación (1919-1920) se inscribió junto con su hermano José Antonio (ca.1900-1987), otro sobresaliente personaje del arte lírico en nuestra ciudad.

¹⁶⁵ “El cataclismo universal. Programa”, en: *Revista Caricatura*, Quito, diciembre de 1919, pp. 56-57

¹⁶⁶ Salazar Gómez, Eduardo. “Discurso”. en: *El Día*, Quito, martes 3 de febrero de 1920, p.1

¹⁶⁷ “La gran velada de anoche”, en: *La Época*, Quito, 2 de febrero de 1920, p.1.

¹⁶⁸ Escritor, novelista, poeta y, años después, director fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

¹⁶⁹ “Arte y teatro. El Concierto del Conservatorio y el estreno del teatro nacional”, en: *El Día*, Quito, martes 27 de mayo de 1919, p.1

¹⁷⁰ “Velada del domingo en el Teatro Sucre”, en: *El Día*, Quito, martes 3 de febrero de 1920, p.1



María Victoria Aguilera (desde la izquierda, segunda de la segunda fila), soprano ecuatoriana, alumna del Conservatorio Nacional de Música de Quito, y su hermano José Antonio Aguilera (primera fila), alumno del Conservatorio Nacional de Música de Quito en la inauguración de la Radio H.C.J.B. La Voz de los Andes, año 1932. Gentileza de la familia Villamarín-Beltrán.

Para esto, nos valemos de un trabajo que, en parte, fue publicado en periódicos de la época por Carlos Enrique Viteri de la Vega. “...de padres amantes de la música, pues su Padre, Teófilo Aguilera fue profesor de canto de los coros en todos los planteles educacionales de Latacunga, y su madre Dolores Mesías, poseía una voz privilegiada de Soprano Dramática, y acompañada al piano por su esposo, interpretaba música clásica, música ligera, folklórica y religiosa”¹⁷²

Al proseguir su relato, Viteri nos dice que:

“María Victoria Aguilera Mesías hizo sus estudios primarios en el Colegio de las madres de la Caridad de Latacunga, y una vez domiciliada en Quito, ingresó al Conservatorio en el año de 1920, cuando fue Director



María Fasciola, alumna del Conservatorio Nacional de Música de Quito. Cortesía del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

de este plantel de cultura artística, el maestro Pedro Pablo Traversari Salazar, habiéndose matriculado para estudiar piano y canto [...] La señorita María Victoria Aguilera desde que inició sus estudios de teoría y solfeo, dio demostraciones de dotes artísticas vocacionales con su maravillosa y bien timbrada voz, habiendo sido su canción de recuerdo, Flor de Te, canto que obtuvo magnífica acogida por haberla interpretado a satisfacción de sus profesores y del público [...] Fue llamada a que ingrese al 2do. curso de declamación en el que se destacó sobremanera llegando a ser la mimada de los públicos de Quito-Guayaquil y Riobamba [...] Después que se disolvió el Curso de Declamación, la señorita María Victoria Aguilera se retiró del teatro por pocos meses, para continuar estudiando piano y canto en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Hasta que organizó la Cía. Dramática Nacional en la que obtuvo ruidosos triunfos con las obras: Caridad, la virgen de la Paloma, Una mujer de gran mundo, El mundo es un pañuelo y otras obras de gran género [...] Se separó de la Cía. Dramática Nacional, por gratitud con el profesor y maestro Abelardo Reboredo destacado artista español y director de escena con quien logró organizar la Compañía

¹⁷¹ “Atahualpa. En el Teatro Sucre”, en: *El Comercio*. Quito, sábado 17 de abril de 1920, p.3

*Nacional de Opera y Zarzuela [...] Al estudiar la vida artística de la señorita María Victoria Aguilera, encontramos el valioso desempeño del recordado maestro y profesor español José María Trueba, quien enseñaba y dictaba clases de canto a treinta y cinco artistas entre señoritas y caballeros que conformaban la Compañía”.*¹⁷³

Encontramos, entonces, que los pioneros del teatro en Quito fueron alumnos de Trueba, ya sea en canto, solfeo, vocalización, dictado o canto coral, tanto en el Conservatorio como también en varias compañías que se formaron en aquellos primeros años del teatro nacional, como se verá más adelante.

Al conocer la actividad artística que desempeñó María Victoria Aguilera se observa que, en casi toda la trayectoria junto a las compañías en las que actuó, está presente la enseñanza, la batuta o el asesoramiento técnico del maestro Trueba, que repercutiría gratamente para la prosperidad del arte teatral ecuatoriano.

Viteri detalla también algunos de los programas de la Compañía Nacional de Operas y Zarzuela *María Victoria Aguilera*, en honor a la entrega y derroche artístico de su destacada primera figura.

Su debut se dio, probablemente, cuando con ocasión del vigésimo aniversario del Conservatorio, el Curso de Declamación ofreció una magnífica velada. Esa noche, junto a sus compañeros Humberto Dorado Pólit, Eva Raquel Echeverría, Marco Barahona, Eduardo Albornoz, Manuel Quintana y otros, “La señorita María Aguilera que desempeñó el papel de Carmela, se merece toda la clase de felicitaciones, pues hizo de una Carmela ideal, tiene pose escénico, soltura en los modales, facilidad en el decir y una voz muy simpática; con alumnos como la señorita Aguilera, el Sr. Director del Conservatorio tiene para el arte nacional frutos óptimos”.¹⁷⁴. En lo que resta del año, las notas periodísticas dieron amplios reportajes a las actuaciones de la artista que nacía bajo la protección del Curso de Declamación del Conservatorio.

Prosiguiendo con su estudio sobre los artistas nacionales del teatro, Viteri nos hace conocer de Antonio¹⁷⁵, hermano de Victoria Aguilera, lo siguiente:

*“El señor José Antonio Aguilera, inteligente y entusiasta artista, estudió en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Quito. Su instrumento predilecto fue el violín y su profesor fue el maestro Enrique Terán; y en su afán de cultura y arte, se dedicó también a la declamación; y como poseía una voz hermosa de Barítono, estudió solfeo, vocalización y canto, con el profesor José María Trueba. Luego con otros artistas cantaba en funciones que presentaba la compañía lírica Nacional y hacía también con su hermana”.*¹⁷⁶

Los años 1921, 1922 y 1923 estuvieron marcados por una continua crisis que pondría en riesgo, inclusive, la supervivencia de la noble Institución:

“Muchas simpatías nos inspiran el pasado y el porvenir de este Centro de arte, digno de mejor suerte. Fundado bajo magníficos auspicios pasaron por él notabilidades como Marconi y Brescia.

Con poquísimos años de excepción, el Conservatorio, no obstante el bombo que se le ha dado, en su carrera ha ido de mal en peor. Los mejores artistas, profesores de indiscutible mérito, se vieron obligados a dar su adiós al plantel, víctimas de la falta de apoyo unos, de la intriga otros.

Desalentados abandonaron el Conservatorio (Pedro) Paz, (José María) Trueba, (Enrique) Nieto, (Francisco) Salgado y otros distinguidos profesores.

*Esto está en la conciencia ecuatoriana, que ha depurado el sordo combate contra los artistas nacionales. Parece que la sombra del egoísmo hubiera bogado su descanso por los ámbitos de un plantel que tanto interés despierta”.*¹⁷⁷

Se sumaba, a esta triste situación, el deterioro del Teatro Sucre que, desde finales de 1921, fue sometido a reparaciones urgentes, pues ya se aproximaba el gran festejo del centenario de la emancipación patria. Mientras tanto, Quito se reprimía de las seductoras noches de arte.

Para el maestro, gracias al prestigio de su invaluable labor, fue fácil proseguir con su vocación y, pese a los reiterados consejos para que se dedicara a la administración de los bienes económicos de la familia, triunfó su fe en la receptividad artística de la juventud quiteña. Así, aceptó la invitación que le hiciera su amigo Manuel María Sánchez, rector del colegio Nacional Mejía, para que impartiera clases de música a los alumnos del prestigioso plantel.

¹⁷² Viteri de la Vega, Carlos Enrique, *Historia de los valores del arte y artistas nacionales del teatro, la música y el bell-canto*. (Mecanografiado) s/f.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ “En el Conservatorio”, en: *El Mercurio*, Quito, sábado 1º de mayo de 1920, p.1

¹⁷⁵ José Antonio Aguilera fue también, en años posteriores, destacado periodista en los diarios *El Día* de Quito, *El Telégrafo* y *Semana gráfica* de Guayaquil.

El 21 de octubre de 1920 celebra el 1er contrato con Pablo A. Vásconez, Ministro de Instrucción Pública del gobierno del presidente José Luis Tamayo (1859-1947) que lo vinculaba al mencionado colegio. En el primer acápite “se compromete a dictar clases de música en el Colegio Nacional Mejía, de acuerdo con el reglamento y horario del referido Establecimiento”¹⁷⁸.

Trueba fue más allá de su compromiso y, durante nueve años que perteneció al cuerpo docente del colegio, dictó también clases de canto. Con ello, intentó conformar el coro del colegio, escogiendo las mejores voces entre sus educandos.

Del Conservatorio se alejaría momentáneamente por los hechos ya descritos, no sin antes recibir grandes satisfacciones por parte de sus alumnos quienes, durante ese año, mostraron el grado de desarrollo que habían alcanzado tanto en su formación individual, cuanto en la estructuración coral del establecimiento.

Así, encontramos que el curso de Declamación, donde participaban varios de sus alumnos, vislumbraba un gran futuro por los primeros pasos que había emprendido y que la crítica saludaba con beneplácito:

*“El curso de Declamación que da ya muestras de conocimiento artístico, si actuase en otros países, en España, por ejemplo, no sería un núcleo de seres olvidados, y no habría para ellos la alabanza forzada, la mueca despectiva de una simpatía hiriente. [...] Toda iniciación, sea el ramo que fuere, halla siempre resistencias, por esto los jóvenes del Curso de Declamación deben seguir adelante, laborando por el arte, sin fijarse en el apasionamiento que en esta tierra de los vates se llama crítica [...] Nosotros unimos a la ovación del público una voz de aliento”.*¹⁷⁹

Esta primera etapa del maestro en el Conservatorio se cierra con una meritoria actuación presentada en el Teatro Sucre para celebrar el 111º aniversario del Primer Grito de la Independencia. Lo hizo con una orquesta conformada por 50 profesores y alumnos acompañados por el coro de 150 alumnos.

“Por primera vez en Quito se ha podido admirar un Concierto de la magnitud y mérito artístico del que tuvo lugar la noche del 10 en el Teatro Sucre. Todas las obras que formaron el brillante programa fueron nuevas para el

¹⁷⁶ Viteri de la Vega, Carlos Enrique. *Historia de los valores del arte y artistas nacionales del teatro, la música y el bell-canto*, (Mecanografiado) s.f.

¹⁷⁷ El Conservatorio Nacional, en *El Comercio*. Quito, martes 16 de enero de 1923, p.1

*público y son del más alto valor musical, del más puro clasicismo, la magistral y difícil Sinfonía Pastoral de Beethoven; del género lírico dramático, el ideal Werther de Massenet y el sorprendente prólogo de Mefistófeles de Boito; y del género sinfónico moderno, los maravillosos Aires de Ballet del mágico maestro Saint Saens”.*¹⁸⁰

Trueba había tomado a cargo esta hermosa tarea de preparar coros desde el período 1916-1917, comprometiéndose “a dictar clases de Solfeo, Canto y Dictado; además a dar clases de Canto Lírico y Canto Coral”¹⁸¹, por lo que recibía un incremento en su remuneración de \$ 20.00 mensuales. Al respecto, el mismo cronista dice lo siguiente:

*“El prólogo de Mefistófeles fue un número que nos cautivó por la grandiosa belleza de su música y por lo magnifico del gran conjunto, jamás hemos podido apreciar un coro tan numeroso como bien enseñado y mejor combinado. Todo dentro de la mejor afición, pudimos apreciar las voces y su irreprochable desempeño que, junto con la gran masa orquestal, se movía bajo la segura batuta del maestro”.*¹⁸²

¹⁷⁸ *Registro Oficial*, Año 1. No.46, Quito, jueves 28 de octubre de 1920, p.1

¹⁷⁹ “La velada del 24”, en: *El Mercurio*, Quito, miércoles 26 de mayo de 1920, p.1

En el colegio Mejía

Para el período 1920-1921, el honorable Consejo Superior de Instrucción Pública había expedido un nuevo plan de estudios en el que se disponía se incorpore el estudio de la Música en los planteles de segunda enseñanza.

Entonces, como dijo anteriormente, el rector del colegio, Dr. Manuel María Sánchez, insinuó a la junta administrativa del plantel la contratación del ya muy conocido profesor José María Trueba. Tal propuesta fue acogida inmediatamente por los miembros de la junta, dado el prestigio del que gozaba el maestro. En una carta dirigida al presidente del Consejo Superior de Instrucción Publica hace conocer:

*“... que como las clases debieron iniciarse hoy, la Junta Administrativa hubo de permitirse ver al conocido Profesor Sr. José María Trueba para que dictara esa materia [Música] al primer curso, para quien rige aquel Plan, mediante la asignación de 60 sucres mensuales, que deben imputarse a la partida extraordinaria [...] Mas siendo como es el Sr. Trueba extranjero, ruego a Ud., en nombre de la Junta Administrativa, se sirva contratar al expresado Profesor, con fecha 18 del presente, en que comenzó su trabajo, y conseguir la reforma del presupuesto para que la Junta Administrativa verifique el nombramiento”*¹⁸³.

Así, fue el 18 de octubre de 1920 cuando sucedió el afectuoso enlace que tuviera el Maestro Trueba con la reconocida institución educacional, a la que sirviera a lo largo de nueve años, formando nuevos amantes de la música.

No ha sido fácil encontrar información sobre las actividades del guía artístico que fue don José María Trueba. Las revistas y periódicos que traen noticias referentes a actos culturales del colegio en aquellos años, nada o muy poco dicen sobre la influencia y enseñanza del mismo. Lo que aquí damos a conocer se lo debemos a la colaboración del actual Sr. rector y sus profesionales colaboradores, quienes apoyaron la revisión del archivo antiguo del Instituto, -pese a estar en proceso de restauración-, y pusieron en mis manos los libros que aclaran, ciertamente, un período desconocido del Maestro.

¹⁸⁰ “El gran concierto sinfónico”, en: *El Mercurio*. Quito, 12 de agosto de 1920, p.4

¹⁸¹ *Registro Oficial*, Año 1. No.54, Quito, 6 de noviembre de 1916.

¹⁸² “El gran concierto sinfónico”, en: *El Mercurio*. Quito, 12 de agosto de 1920, p.4



PERSONAL DOCENTE DEL INSTITUTO NACIONAL "MEJIA"

Sentados: De izquierda a derecha: Sr. Dr. Manuel Arriaga, Profesor de Armonía; Sr. Dr. Ramón Serrano, Colector del Instituto; Sr. Dr. Jorge H. Egler, Profesor de Geología; Sr. Dr. Tomás Romáez, Profesor de Matemáticas; Sr. Dr. Dr. Manuel María Sánchez, Rector del Instituto; Sr. Dr. Julio Arana, Profesor de Química y Mineralogía; Sr. Dr. Carlos Pineda A., Profesor de Lógica y Moral; Sr. Dr. Alejandro Andrade Cevallos, Profesor de Literatura; Sr. Dr. Emilio Alamo Espínola, Profesor de Dibujo. **De pie:** Primera fila: Sr. Dr. Julio C. Endara, Profesor de Psicología e Historia de la Filosofía; Sr. Dr. Alfonso R. Almeida, Profesor de Geografía e Historia; Sr. Dr. Enrique Puerta, Profesor de Física; Sr. Dr. César B. Soriano, Profesor de la Sección Especial; Sr. Dr. Rosendo Moscoso, 2º Inspector; Sr. Dr. Vicente Jarama, 1º Inspector; Sr. Dr. Leoncio G. Páez, Secretario y Abogado del Instituto; Sr. Dr. J. K. Dillerdin, Profesor de Inglés; Sr. Dr. César O. Bahamonde, Profesor de la Sección Inferior; Sr. Dr. Luis A. Pallares, Profesor de Ciencias Naturales; Sr. Dr. Jorge Almeida, Bedel; y Sr. Dr. César Acosta, Profesor de Gramática. Segunda fila: Sr. Dr. Jorge Terán, Bedel; Sr. Dr. Carlos Viqueza, Bedel; Sr. Dr. José M. Tenorio, Profesor de Música y Canto; Sr. Dr. Luis P. Castro, Profesor de Gimnasia; y Sr. Dr. Jorge Andrade Marín, Profesor auxiliar de Química y Mineralogía.

Nota: Los Señores: Dr. Augusto Egas, Profesor de Historia; Dr. Daniel B. Hidalgo, Profesor de Constitución y Derecho; Dr. Luis Larrea, Profesor de Geografía; José Farot, Profesor de Francés; Max Müller, Profesor de Alemán; César Niño, Bibliotecario; Germán Escobedo, Ayudante; Humberto Valdivieso, Ayudante; Olimeda del Pozo, Bedel; Parménides Rosales y Luis Tamayo, Ayudantes, y la Profesora de Gramática de la Sección mujeres, Señora Leoní no estuvieron presentes en el momento de tomar la fotografía.

Desde la izquierda, José María Trueba, (de pie) tercero de la tercerda fila, con el personal docente del Instituto Nacional Mejía. Revista Vida Intelectual. Órgano oficial del Instituto Nacional Mejía. Quito, 5 de junio de 1923. Época 11.No.11.

El Instituto Nacional Mejía, fundado en la primera administración del Gral. Eloy Alfaro, se ha caracterizado siempre por el culto a las ciencias y a las artes, y las festividades que más realce dan a las mismas son, precisamente, sus *Fiestas Patronales*. Certámenes internos de Matemática, Física, Química, Botánica, etc., tenían como exponentes a los más destacados alumnos. Encuentros de fútbol con los tradicionales desafíos a la selección de la universidad Central eran espectados jubilosamente por los ciudadanos en el tradicional *Ejido* y, luego de varios días de festejos, una noche de gala cerraba con *broche de oro* a tales eventos.

La tradición quiteña decía que en el cierre de toda festividad había que organizar un evento de gala nocturna en el teatro más querido de la ciudad y, allí, el colegio matizaba su variado programa al que invitaba a las autoridades del gobierno, de la Instrucción Pública, y personalidades del mundo social y artístico. Noches aromadas de flores y hermosas mujeres que arrancaban suspiros a los jóvenes estudiantes anfitriones.

En el programa participaban alumnos y maestros del Conservatorio y también alumnos del Colegio que demostraban su afición y alguna experiencia en el arte musical. Así, por ejemplo, en la velada literaria–musical del 19 de marzo de 1919, se decía de Antonio Jijón, alumno del colegio Mejía, que “pudiera llegar a ser un tenor admirable si intensificara su educación”¹⁸⁴.

Al año siguiente, Trueba, que ya era profesor de Antonio Jijón en el Conservatorio, tomaría su enseñanza y lo llevaría a ser un destacado intérprete del canto lírico en Quito, llegando inclusive, a actuar en una de las compañías de Teatro de la ciudad.

Otros nombres de alumnos que encontramos como prospectos para intérpretes, para quienes el maestro debió pulir sus habilidades artísticas, son: Alfredo Moreno, cantante de música clásica; Jorge Flores y Alfonso Flores, piano y violín respectivamente. Todos ellos alumnos del Colegio que se destacaban en las presentaciones que el plantel requería.

La revisión de la prensa sobre años pasados serviría para saber con más detalle acerca de la labor docente de José María Trueba en el colegio Mejía. En 1923, al celebrarse el XXV aniversario de la fundación del plantel,

se organizó en el Teatro Sucre el martes 20 de marzo a las 9 de la noche el siguiente programa, en el que también fueron partícipes alumnos del Conservatorio:

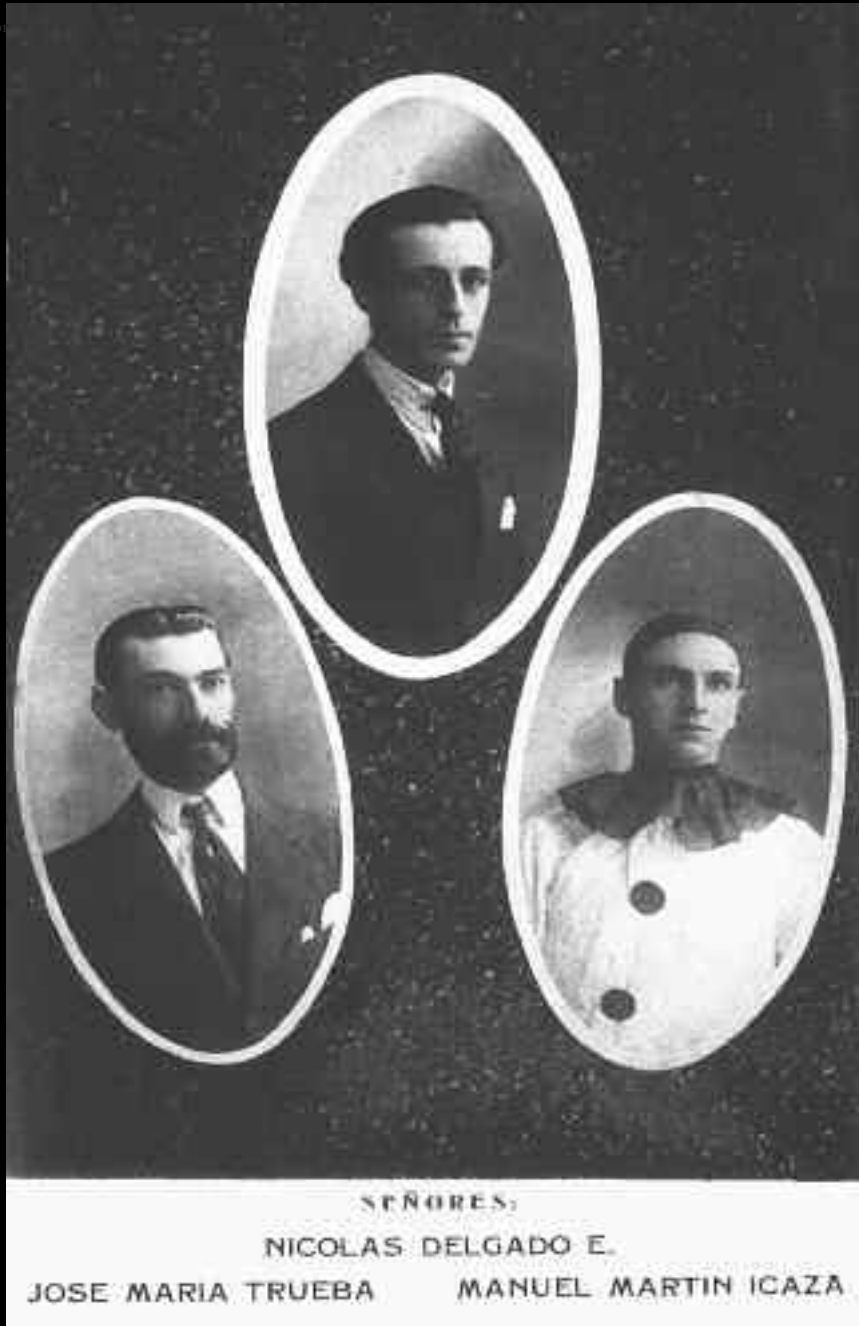
PRIMERA PARTE

Himno Nacional, cantado por alumnos del Colegio.
Discurso del señor Ernesto Valdivieso, Presidente del Comité de Festejos.
Cuadro Plástico, dirigido por el señor Nicolás Delgado (profesor del Colegio), tomarán parte las señoritas Elba Concha, María A. Cobo, Carlota Jaramillo y Josefina Concha
Meybier.- Marcha del Profeta, efectuada por la orquesta del Conservatorio Nacional.
Veredictos de los jurados de los concursos y entrega de los premios correspondientes.
Recitación de la poesía premiada con la Violeta de Oro.
Ángel Sánchez.-
Patria!.- poesía del señor Dr. Manuel María Sánchez, Rector del Instituto – recitación del alumno Alfonso Moscoso.
Strauss.- Voces de Primavera, baile de los alumnos del Instituto.
Ramón Hurtado .- La hora de Ambar, apunte dramático: Reparto: Marqués Luis Coloma Silva Poeta Guillermo Destruje
C. M. Rucker .- Serenata Andaluza

SEGUNDA PARTE

Himno a José Mejía, cantado por un grupo de alumnos del Colegio
Condecoración al Señor Tomás Rovsseau, el profesor más antiguo del establecimiento.
Puccini.- Boheme.- fantasía.
Recitación de la poesía premiada con el Liz de Plata
Leoncavallo Pagliacci.- Vesti la Giuba.- canto del señor Don Manuel Martín Icaza.
V. Monti.- Visión Campestre Violín por el señor Luis Moya, le acompaña en el piano el señor Don Luis Humberto Salgado

¹⁸³ *Correspondencia del Rectorado*, Colegio Mejía, Tomo II, Quito, julio 1912-1924.



El maestro Trueba, junto a su alumno Manuel Martín Icaza, luego de la participación en la Velada de Gala del Instituto Nacional Mejía, organizada para celebrar el Vigésimo Quinto Aniversario de su fundación. Revista Vida Intelectual. Órgano Oficial del Instituto Nacional Mejía. Quito, 5 de junio de 1923.

Discurso del señor Don Alejandro Andrade Coello (profesor del Colegio).
Chopin .- La Polonesa. N 3.- piano por el Señor Don Luis Humberto Salgado.
Benavente .- La sonrisa de Gioconda, paso de comedia.
Reparto: Leonardo Sr. Jorge Reyes Ismael Sr. Gabriel Icaza Floris Sr. Oswaldo Castro Antonio Sr. Eduardo Cervantes Stella Srta. Sara Grijalva
Paul Fanchey .- Triumphant March¹⁸⁵

Son varias las novedades que encontramos en este homenaje al aniversario del colegio:

- El grupo de alumnos que interpretara el himno a José Mejía debe haber sido formado por Trueba, gran organizador de grupos corales, constituyéndose éste en el primer paso de lo que, posteriormente, sería el coro del Colegio.
- La artística actuación de Carlota Jaramillo, futura estrella del teatro nacional e inigualada intérprete de la música ecuatoriana.
- La poesía ¡Patria! de Manuel María Sánchez, Rector del Colegio, era puesta en consideración del público por primera vez. Años más tarde la musicalizaría Sixto María Durán en forma de marcha.
- Las comedias fueron interpretadas por alumnos del colegio.
- La aparición del tenor Manuel Martín Icaza, alumno de Trueba.
- La actuación de Luis Humberto Salgado, alumno del colegio y del Conservatorio donde fue alumno de Trueba en la clase de solfeo.
- Se estrenaba el Himno a José Mejía Lequerica, patrono del colegio, compuesto por Francisco Salgado, profesor del Conservatorio.

¹⁸⁴ “Las fiestas del Mejía”, en: *El Comercio*, Quito, jueves 20 de marzo de 1919, p.4.

Sobre esta noche de arte, el diario *El Día* se refirió así:

*“Con un teatro repleto, en el que lucían su belleza damas y señoritas, se realizó, la Velada Literaria – Musical, preparada por alumnos del Instituto Nacional, para cerrar con este festejo público, la gran serie de fiestas que han venido desarrollándose en conmemoración del XXV aniversario de la fundación del “Mejía” [...] Se nos preparaba la más grande sorpresa, con el cuadro plástico dirigido por el delicado artista Don Nicolás Delgado, y representado por cuatro bellezas femeninas las señoritas Elba y Josefina Concha, Carlota Jaramillo y María A Cobo [...] Las tres primeras sostenían, formando el eterno pedestal de la hermosura de mujer, al planeta, haciéndolo girar mientras la última sobre una eminencia aislado en el espacio y rodeado de estrellado firmamento, dirigía los rayos de luz que iluminaban al monumento movable de la belleza sosteniendo al mundo [...] La bien timbrada y dulce voz del señor José M. Trueba y la recitación de la composición ¡Patria!, obra del Dr. M. M. Sánchez, Rector del Mejía, por el alumno Alfonso Moscoso, que sintió los versos hondamente, fueron contribuciones notables al brillo de la velada [...] En una palabra, la Velada del Mejía fue espléndida coronación de las fiestas en honor del patrono del colegio, y satisfizo al inmenso público, que acudió a la invitación, del mejor establecimiento del país”.*¹⁸⁶

La revista Vida Intelectual, nos reseña la velada del Teatro Sucre:

*“... La delicada voz y los raros dotes artísticos del conocido tenor Don José María Trueba le aseguraron un triunfo en la hermosa canción española de Angel Sánchez [...] los artistas señores Luis Moya y Luis Humberto Salgado distinguidos alumnos del colegio y del Conservatorio Nacional, ejecutaron con maestría difíciles piezas en piano y violín respectivamente, siendo muy aplaudidos [...] La gallarda configuración del ya célebre tenor ecuatoriano Don Manuel Martín Icaza, correspondió al vigor de una voz varonil, hecha para deleitar a quienes la oyen, los insistentes aplausos que recibió lo obligaron a nuestro joven Caruso a repetir el hermoso fragmento de Pagliacci de la ópera de Leoncavallo ...”*¹⁸⁷

Como hecho anecdótico recordamos algo sucedido a uno de los alumnos del plantel, que en la década de los años cuarenta llegara a ocupar la primera magistratura del país. En esos mismos días en que se festejaban los XXV años de aniversario, entre los números programados constaba una corrida de toros en la que, entre otros, participaba el alumno de cuarto curso, Galo Plaza Lasso (1906-1987). Al lidiar al cuarto novillo de la tarde de

ese 19 de marzo de 1923, se le inflamó el pómulo izquierdo tras un festejado revolcón que el bicho le diera.¹⁸⁸ Para el colmo de males, días antes, el profesor de canto y música del colegio, don José María Trueba le despidió “amablemente” de la audición de prueba cuando se escogía las mejores voces para el coro oficial del plantel.¹⁸⁹

Para abril de 1924 llega una noticia que debe haber llenado de satisfacción al maestro. El honorable Consejo Superior de Instrucción Pública, tomando en consideración una solicitud del director del Conservatorio, se dirige al rector del colegio Nacional Mejía para que don José María Trueba preste también sus servicios en el Conservatorio. A lo que se le contesta de la siguiente manera:

*“Refiriendo a los deseos del H. Consejo Superior de Instrucción Pública, del ejecutivo y del señor Director del Conservatorio Nacional de Música, para que el señor José María Trueba, profesor de este Instituto, dicte también clases en el Conservatorio Nacional, la junta administrativa acordó pedir a usted sirva recabar de la H. Corporación, en que mercidamente preside, la reforma del presupuesto del colegio en este sentido; En lugar del N° 7 del Art. 2, póngase el siguiente: “Cuota con que se contribuye para el presupuesto del Conservatorio Nacional de Música, por servicios que un profesor de este establecimiento presta en el colegio, \$ 120 mensuales, \$ 1440 anuales”.*¹⁹⁰

El maestro impartiría sus clases desde entonces en las dos respetables instituciones de Quito que, sin egoísmo, compartían el tiempo precioso que Trueba disponía para la enseñanza de su arte.

Desde enero de ese año había adquirido un nuevo compromiso con el Colegio, pues, a cambio de mejorar su sueldo, debía “dictar clases de piano a los alumnos a más de dictar clases de solfeo a los alumnos del Instituto”¹⁹¹.

Otro dato interesante es que, desde enero de 1926, Trueba se suma a la iniciativa de las autoridades del plantel que tres años atrás fundaron la extensión secundaria. La misma buscaba proyectar la acción cultural a las clases populares para dictar clases de canto en horario nocturno, a más de las materias de química, física, matemáticas y educación física. Los gremios de albañiles, sastres, mecánicos, orfebres y público en general, recibirían las clases del maestro extranjero que, con vehemencia, entregaba su esfuerzo a tiempo completo.

¹⁸⁵ “Programa”, en: *El Comercio*. Quito, martes 20 marzo de 1923, p.6.

¹⁸⁶ “La velada del Colegio Mejía”, en: *El Día*, Quito, jueves 22 de marzo de 1923, p.1.

¹⁸⁷ “Reseña de las fiestas jubilares del Instituto Nacional Mejía”, en: *Revista Vida Intelectual*, Órgano del Instituto Nacional Mejía. Época 11. No.11, Quito, 5 de junio de 1923, p.36

En el presupuesto de 1927 Trueba consta como “profesor de música y canto con cargo a dictar clases en el Conservatorio Nacional de Música, con un sueldo de \$ 210,00 mensuales”¹⁹².

Manuel María Sánchez, rector del Instituto, sensible a las manifestaciones artísticas, decide apoyar profusamente la labor del maestro Trueba y pide al Ministro de Instrucción Pública que “en nombre de la Junta Administrativa, solicito a usted se sirva autorizarlos para que invierta, con cargo al art. Sto, N° 14 del Presupuesto, la cantidad de 2.000 sucres en la compra de un piano, indispensable para las clases de Música y Canto que se dan en el Instituto de mi cargo”¹⁹³.

En marzo de 1928 finalizaba el contrato del Instituto Nacional Mejía con el maestro Trueba y su amigo y rector Manuel María Sánchez se apresuró en solicitar la extensión de su contrato.

“Señor Ministro de Instrucción Pública.

*El 31 del presente mes terminamos el Contrato celebrado con el señor José María Trueba, para que dicte las clases de música y canto en este Instituto. Por tanto, a fin de que no haya menoscabo en la enseñanza de aquellas materias, manifiesto a usted la conveniencia de que se renueve, por 4 años, el contrato con el señor José María Trueba”.*¹⁹⁴

Con nuevo oficio se hace conocer la ratificación:

“Señor Ministro de Instrucción Pública.

*Para que se cumpla con lo prescrito en el numeral 23 del artículo 19 de la Ley de la materia, ha sido entregado al señor José María Trueba la copia auténtica del contrato celebrado por el Ministerio de su digno cargo, con el expresado señor Trueba, y por el cual se compromete a dictar las clases de Música y Canto en el Plantel de mi dirección y las de Solfeo y Canto en el Conservatorio Nacional de Música”.*¹⁹⁵

Fue el mismo rector quien, en enero de 1929, envió al Ministro de Instrucción Pública, la rectificación de una solicitud de aumento de sueldo que el maestro había realizado.

“Con el atento oficio de usted, No 30 del 12 del presente mes, recibí la solicitud del Sr. José María Trueba, Profesor de Música y Canto en el establecimiento que regento, en la que pedía el aumento de su sueldo,

¹⁸⁸ “Las fiestas del Colegio Mejía”, en: *El Imparcial*. Quito, martes 20 de marzo de 1923, p.2.

¹⁸⁹ Trueba Barahona, Álvaro, Testimonio escrito. Quito, 2002.

¹⁹⁰ Correspondencia del Rectorado, Archivo del Colegio Nacional Mejía, 1912-1924, p.489

¹⁹¹ Libro de la Junta Administrativa. 1924, p.7

¹⁹² Oficios del Rectorado, Colegio Mejía, 1924-1930, p.128

*basándose para ello, en la Cláusula 3era por el Ministerio de su digno cargo, el 13 de Marzo de 1928.- Para cumplir con el decreto de ese Departamento, constante en dicha solicitud, informé, al pie de la misma, en el sentido de que, por ser justas y legales en que se apoya al Señor Trueba para formular su pedimento debía accederse a lo solicitado, informa que, a petición del interesado, ratifico hoy”.*¹⁹⁶

Sin embargo, Trueba no concluiría el contrato que había convenido hasta 1932. Sus labores en el colegio Nacional Mejía y el Conservatorio se verían truncadas apenas finalizadas las clases del período 1928-1929, por razones que ya conoceremos más adelante.



Edificio antiguo del Instituto Nacional Mejía, ubicado donde actualmente funciona el Colegio Simón Bolívar. Revista Bolas y Boladas. Quito, s.f.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.147.

Retorno al Conservatorio

Habían transcurrido más de dos años desde la separación de José María Trueba del Conservatorio y la situación, pese al esfuerzo de su director Pedro Pablo Traversari Salazar, se convertía en insostenible para el establecimiento. Las dificultades se habían acrecentado y la sociedad quiteña pedía a las autoridades educativas un cambio en la conducción del querido plantel.

“¿Por qué -ya que la música Italiana ahora nos presta tan importantes servicios– no se pide un Director a Roma, profundo en armonía y alta composición como lo era Brescia? [...] Bien vale la pena hacer este sacrificio pecuniario en un Establecimiento que en todas partes del mundo es timbre de honor por su cultura científicamente musical [...] Más, en estos urgentes momentos, el remedio sería fácil, si es que el Ministerio del Ramo quiere decididamente arrimar su hombro a esta labor de mejora y buena organización, que sea una garantía social y una esperanza de arte, a que nuestro pueblo tiene derecho”.¹⁹⁷

Desde ese mismo mes, enero de 1923, el nombre de Sixto María Durán se mencionaba con insistencia para iniciar la reorganización del Conservatorio.

“Muy buena aceptación ha tenido en nuestros círculos sociales y artísticos la noticia de que próximamente será nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música el Dr. Sixto María Durán, a pedido del Cuerpo de Profesores de dicho Plantel y aplaudimos la acertada elección del Supremo Gobierno, toda vez que tan elevado puesto debe ser ocupado por una persona de basta ilustración en el Divino Arte... ”¹⁹⁸

A ese clamor ciudadano se unieron las voces de los alumnos y maestros del Conservatorio, a lo que Durán no pudo negarse puesto que su corazón estuvo depositado desde siempre en el Conservatorio y en la juventud que allí se educaba artísticamente:

“Acaba de nombrar el Supremo Gobierno como Director de este Establecimiento de instrucción al señor doctor Sixto María Durán, prestigioso funcionario que con el beneplácito general ha venido desempeñando el alto cargo de Intendente General de Policía de Pichincha [...] El señor doctor Durán, delicado artista y reputado compositor que du-

¹⁹⁶ Ibidem, p.183.

rante toda su vida se ha consagrado con predilección al cultivo del divino arte, vuelve al Conservatorio de Música al cabo de algunos años y después de haber sido pedido insistentemente por sus queridos alumnos y maestros, que junto al cariño y leal amigo y cumplido caballero, guardan gratos al que con su tributo organizador y sus aptitudes entusiastas supo colocar al Conservatorio de música en alto y merecido puesto de honor [...] Después de aguda crisis por la que atravesado este establecimiento que ha podido sostenerse en(sic) gracias a la disciplina de profesores y alumnos muy acertado es el acuerdo del Gobierno de poner a su frente a una persona de la talla del señor doctor Durán... ”¹⁹⁹

Con el regreso del querido y reputado maestro inició también una nueva etapa en el Conservatorio para el maestro Trueba. Nuevamente, Durán convocaba a su amigo para emprender una verdadera transformación en el arte escénico y musical del Ecuador. Ellos estaban conscientes del estancamiento que había sufrido no solo el establecimiento, sino también y como consecuencia, el espíritu artístico de la ciudad que se encontraba también en grave crisis:

“Ida la Compañía Soler nos hemos quedado sin más espectáculo teatral que el cine. Apenas hay en el mundo pueblo más desprovisto de teatro que el nuestro. Se dice que se contenta con el político, en el que a veces se exhiben mojigangas y a veces grandes comedias [...] Como edificio no contamos sino con el Teatro Sucre, pequeño, pero simpático, que hoy sirve para ópera, como ayer sirvió para sala de circo. De vez en cuando nos visita una compañía dramática o lírica, y años enteros ni un mal payaso, pero ni siquiera un confe-



Julio S. Paz. Director interino del Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1923. El Comercio. Quito, 1909.

¹⁹⁷ “El Conservatorio”, en: *El Comercio*, Quito, martes 16 de enero de 1923, p.1.

¹⁹⁸ “El arte de plácemes”, en: *El Imparcial*, Quito, sábado 20 de enero de 1923, p.3.

*rencista. El teatro permanece cerrado y el pueblo de Quito, en completo aburrimiento [...] Causa tristeza y despecho ver como la capital del Ecuador carece de tal escuela de cultura, que es el teatro, no ocasional, sino asiduo en buenos espectáculos líricos y dramáticos. ¿Qué países son los más civilizados? los que tienen y patrocinan el teatro como el pan cotidiano de espíritu”.*²⁰⁰

Luego de la cancelación de Pedro Pablo Traversari, en enero de 1923, Sixto María Durán tomaba a su cargo la dirección del Conservatorio, tras un breve interinazgo de Julio S. Paz. Desde entonces, con la colaboración de maestros nacionales y extranjeros, inició un serio trabajo para formar verdaderas estrellas del Teatro Nacional.

Muchos jóvenes entusiastas se matricularon en el Curso de Declamación para el nuevo período de clases. Ellos se unirían a los que desde 1919 y bajo la dirección de Traversari habían adquirido alguna experiencia en los menesteres del espectáculo.

El maestro Trueba se emplazó frente a varias responsabilidades que a él confiaba el recién posesionado director según recomendaciones impartidas por el Ministro del ramo, las mismas que acatarían los profesores extranjeros que fueron contratados en ese período:

*“El segundo profesor, así mismo titulado, tendrá a su cargo las clases de Armonía Superior, teoría y práctica; debe haber concluido todos los concursos de piano. A cargo de éste quedará la clase de Conjunto vocal y los ensayos colectivos, ordinarios o de estudio. Colaborará en la reorganización del establecimiento [...] Estos dos profesores dirigirán de común acuerdo, las enseñanzas teóricas del Solfeo y Teoría, Historia, Estética, Acústica, en colaboración con los profesores Nacionales”.*²⁰¹

Ardua tarea a él encomendada. Sin embargo, con su conocida entrega impulsaría a sus alumnos hacia metas jamás alcanzadas. Con la guía y ejemplo de Sixto Durán, el personal docente y alumnos del Conservatorio concertarán su mejor empeño para lograr materializar en días cercanos, lo que la gente venía solicitando ardentemente: un verdadero teatro nacional y el debut de valores propios en la música y el arte dramático.

La invitación de los comités ecuatorianos de Cooperación Hispano-americana e Internacional Panamericana para celebrar el día de Colón y de la raza, acto que se realizó en el teatro Edén de esta ciudad, en la tarde del 12 de octubre de aquel año, no fue desdeñada; y, con la asistencia del Presidente de la República Dr. José Luis Tamayo, Ministros de las diferentes carteras de gobierno, diputados, cuerpo diplomático y miembros de

¹⁹⁹ “El Conservatorio de Música”, en: *El Imparcial*, Quito, agosto de 1923, p.2.

las diferentes colonias residentes en Quito, Trueba presentaba a su alumna Marieta Viteri, a quien impartía clases de canto en forma particular:

*“Empezó el acto con el Himno Nacional tocado por una banda militar; el Coro corrió a cargo de las normalistas y el Solo fue magníficamente ejecutado por la señorita Marieta Viteri, quien fue presentada en el escenario por el Dr. Carlos A. Arteta. La señorita Viteri recibió unánimes aplausos del público y fue obsequiada con una hermosa lira de flores”.*²⁰²

El programa contemplaba, también, discursos alusivos a la fecha y en sus intermedios se daba paso a los números musicales preparados:

*“De seguida la Srta. Marietta Viteri, acompañada en el piano por el maestro Trueba, demostrase como una verdadera artista por lo magníficamente que cantó. El público exigió de la Srta. Viteri un bis [...] Hizo, luego, las delicias del público el Maestro José M. Trueba quien no desmintió la fama de que merecidamente goza como buen artista, quien interpretó magistralmente a J. Serrano en Alma de Dios.- El señor José M. Trueba fue repetidas veces ovacionado”.*²⁰³

Cerraba, así, un año fructífero en sus labores frente a la educación musical de la juventud quiteña, y continuaría su sacrificada labor paralela en los dos prestigiosos planteles de la Capital.



Marieta Viteri. Archivo Sonoro de la música ecuatoriana. Cortesía del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana

²⁰⁰ “El teatro es prueba de cultura”, en: *El Comercio*, Quito, viernes 22 de junio de 1923, p.1.

²⁰¹ “El Conservatorio Nacional”, en: *El Comercio*, Quito, martes 14 de agosto de 1923, p.1.



Teatro ecuatoriano. Influencia de la escuela española

*A veces el verdadero genio queda oculto
tras las famas ruidosas y su grandeza
solo se mostrará mucho tiempo después...*²⁰⁴

Anuestro criterio, 1924 es el año que marca el inicio de una pequeña pero valiosa época de arte escénico en la ciudad y del teatro ecuatoriano. Entendido así por contar con artistas y escritores nacionales y su esfuerzo propio, pese a las serias limitaciones.

En décadas pasadas, varios fueron los intentos por inaugurar el teatro nacional por parte de algunos soñadores y amantes del mismo. Sin embargo, solo encontraron incompreensión y no recibieron ningún apoyo para el montaje y desarrollo que este arte requería:

“Un deseo largo tiempo acariciado en el Ecuador ha sido el establecimiento del teatro nacional, entendiéndose éste en el sentido de la creación de actores y cantantes capaces de interpretar obras teatrales; pero este deseo no lo hemos visto realizado, no obstante algunas tentativas, desde la formación de la curiosa Compañía Nacional de hace más de treinta años hasta las clases de ;declamación! que se fundaron en el Conservatorio Nacional de Música. Casi a raíz de su creación y que, interrumpidas cuando cesó el profesorado del S. Dr. Quintillano Sánchez, volvieron a renovarse hace cinco a seis años por entusiasmo de D. Pedro Traversari, logrando formar un pequeño núcleo de actores que, después de presentar en nuestro Teatro Sucre, dos o tres veces, alguno de ellos alcanzó a figurar en la troupe de cómicos de la legua que un día nos visitó [...] Pero la Compañía teatral nacional

²⁰² “La fiesta de la raza y la mujer ecuatoriana”, en: *El Porvenir*, Quito, sábado 13 de octubre de 1923, p.1

²⁰³ Ibidem.

*no asomó y ese pequeño núcleo que comenzó con buena voluntad a formarse en el Conservatorio, tuvo que des-
parramarse a los cuatro vientos, porque al afán de esos muchachos y algunas chiquillas que los acompañaban
no correspondió el profesorado que se les proporcionara, ya que el arte teatral no lo enseñan sino actores, más o
menos experimentados y de ninguna manera, personas que no han pisado el escenario [...] La tentativa de fun-
dar el teatro nacional, cayó pues, una vez más”.*²⁰⁵

Sixto María Durán y sus colaboradores estaban dispuestos a terminar con esta incertidumbre y, como prioridad, solicitó los buenos oficios de un amigo suyo, el maestro de arte dramático español, Abelardo Reboredo (s.XIX-1929), domiciliado en esta ciudad desde hace algunos años y, en ese entonces, empresario cinematográfico. La prensa notificó al respecto:

*“Hoy se ha renovado esa tentativa de buena voluntad y que, al decir del mismo Director del Conservatorio de Música, a cuya autoridad nos referimos, es muy competente en la materia, se ha propuesto tentar nuevamente la formación del teatro nacional. Al efecto el Sr. Abelardo Reboredo, ciudadano español y gerente actual de la Compañía de Cine Ambos Mundos, ha reunido algunos alumnos del Conservatorio Nacional de Música para adiestrarles en el precioso y difícil arte de Melpómene y Talía. Personas que han asistido a los primeros ensayos de ese grupo y que son capaces de dar su voto, nos han asegurado que la cosa marcha; y de ser cierto aquello, convencidos ya de que entre nosotros hay también madera para actores como lo ha habido para la pintura y escultura, nada sería más acertado que el reorganizar, anexa al Conservatorio, la antigua cátedra, tan feamente llamada de declamación, por personal adecuado, aunque reducido: un profesor de idioma y Literatura y otro de escena y recitación que podría ser también profesor de historia del Teatro”.*²⁰⁶

Con el impulso dado al Curso de Declamación, muchos jóvenes que hasta entonces habían intentado mantener la actividad teatral, formando pequeñas asociaciones encaminadas hacia tal objetivo, tuvieron la oportunidad de mostrarse. Algunos de ellos pasaron a formar parte del Conservatorio en esta área, seguramente ilusionados por la formal y seria propuesta del establecimiento. Así ocurrió con los componentes del Centro Literario Musical *Félix Valencia*, muchos de ellos habían pertenecido al Curso de Declamación que dirigiera el propio Traversari a partir de 1919, tales como Humberto Dorado Pólit, Leonardo Guerra, Telmo R. Vásconez, a quienes se habían unido en su afán artístico, Fernando Dobronsky, Arturo Valencia y Marina Moncayo (1909-s.XX).

²⁰⁴ Dumesnil, René. “Renovación de la Vida Musical”, en: *El Comercio*, Quito, 21 de octubre de 1945, p.8.



Curso de Declamación del Conservatorio Nacional de Música de Quito. El Comercio. Quito, sábado 15 de agosto de 1925.

A este grupo, en forma desinteresada, dirigía el ya mencionado maestro Reboredo, bajo cuya mirada profesional hiciera su debut Marina Moncayo, un día sábado 7 de junio de 1924²⁰⁷. Lo señalamos como un hecho histórico del arte dramático en el Ecuador por la dilatada carrera que, a partir de entonces, recorrería la artista más notable del teatro nacional.

²⁰⁵ “El teatro nacional”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 15 de junio de 1924, p.1.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Otra institución que para ese año retomaba el interés artístico en la Capital fue el *Orfeón Quito*. Agrupación que reabría sus puertas para la enseñanza de la música, el canto coral, sobre todo litúrgico que, como siempre, estaba dirigido por el insigne artista quiteño Luis C. Carrillo (1885-s.XX):

*“Nos place la [re]organización de esta sociedad, porque comprendemos que sumada su acción a la del Conservatorio de Música, será muy provechosa para la mayor difusión del arte y la consiguiente educación y desarrollo del sentimiento estético del pueblo”.*²⁰⁸

Quito contaba ya con tres instituciones dedicadas al arte escénico, el canto y la música. Pero, el Conservatorio absorbería a la *Félix Valencia* y al *Orfeón Quito*, ya que la mayoría de sus miembros se integraron a las clases de Reboredo:

*“El curso en homenaje a la historia del teatro estuvo dirigido por el español Abelardo Reboredo, bajo el auspicio del Conservatorio de Música, dirigido, a su vez, por el profesor Sixto María Durán. Y allí, interesados en el arte de la declamación y la actuación, estuvieron las futuras estrellas Marina Moncayo, Marina Gozembach, María Victoria Aguilera, junto a los próximos valores Alfredo León, Arturo Valencia, Telmo Vásconez, Alfredo Riofrío, entre otros”.*²⁰⁹

Para octubre del mismo año, un grupo de aficionados que creían en el potencial de los nuevos prospectos, dirigieron una comunicación al Ministerio de Instrucción Pública, “pidiendo el establecimiento definitivo de las clases de declamación, con la correspondiente partida en el presupuesto”²¹⁰

Quizás se enteraron que, “desde hace un año, un entusiasta español, el Sr. Abelardo Reboredo, dicta por las noches gratuitamente en el Conservatorio Nacional clase

Marina Moncayo, la más destacada artista ecuatoriana en la “época de oro” del arte escénico en nuestra ciudad. Revista Nariz del Diablo. Quito, Quito, enero de 1932. Año X. No. 73.

²⁰⁷ “En el Sucre”, en: *El Comercio*, Quito, junio 13 de 1924, p.4.

²⁰⁸ “El Orfeón Quito”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 13 de julio de 1924, p.2.

de declamación”²¹¹. Su amor por el arte y el profundo cariño que sentía por sus pupilos, no exigía reconocimiento pecuniario, conociendo que el Estado no subvencionaba al plantel para esos menesteres.

Sin embargo, el grupo continuó trabajando y, con el apoyo de varios profesores que se adhirieron al proyecto, entre los que se contaba el maestro Trueba, el curso de declamación del período 1924-1925 haría su primera presentación la noche del miércoles 28 de enero de 1925:

*“Esta noche se realizará en el Teatro Sucre una significativa fiesta que tiene doble carácter: de un lado, socorrer a un magnífico artista nacional en desgracia, y de otro dar a conocer los frutos del Curso de Declamación Nacional; curso que con afán y abnegación ha corrido a cargo del profesor muy competente señor Abelardo M. Reboredo. Ojalá el espectáculo sirva de piedra fundamental para levantar el teatro ecuatoriano, estimulando a los hábiles actores y a los escasos autores nacionales. Se ha preparado un simpático programa a beneficio del distinguido artista nacional señor Alfredo León D. Toman parte en él algunas señoritas que inician en la carrera dramática. Se ha seleccionado chispeantes saines cómicos, diálogos, monólogos y comedias cortas, de autores tan aplaudidos como los Alvarez Quintero...”*²¹²

El diario *El Día* se pronunciaba días después:

*“Un viejo anhelo de nuestra juventud aficionada al arte, se encuentra en vías de realización muy próxima, gracias al entusiasmo del Director del Conservatorio Nacional de Música y de las autoridades de Instrucción Pública; nos referimos a la instalación de clases teóricas y prácticas de declamación y recitado... [...]Sobre la base de un buen número de actores y actrices preparados, se desarrolló en nuestros intelectuales, la afición a escribir para teatro, género que actualmente es uno de los que más sugestiona a los escritores en todos los países y ese será un gran bien para nuestra cultura”.*²¹³

En beneficio de la cronología que tratamos de establecer en los sucesos que al maestro atañen, sentimos la obligación de hacer un breve alto en nuestra explicación de lo que significó el desarrollo del teatro en el Ecuador. Y como un episodio muy importante para la música y el canto, anotamos dos hechos relevantes acontecidos en ese mismo año de 1925, en los que el maestro Trueba estuvo presente.

²⁰⁹ Rivadeneira, Jorge. “Teatro, chispa, cuplé con el “piñufla”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 26 de agosto de 1984, pp.1-2.

²¹⁰ “Las clases de Declamación. Por el arte nacional”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 8 de octubre de 1924, p.1.

²¹¹ *Ibidem*.



Rosa Saa de Yépez. Distinguida cantante de música clásica y popular ecuatoriana. Arlequín. Revista de Arte y literatura. Quito, agosto de 1928. Año 1 No. 11.

El primero fue la conformación del *Coro de Cantoras* perteneciente al templo de la Compañía. Esta organización coral que fuera patrocinada por la señora Juana de Barba, contó con la participación de: Gulnara de Urrutia, Rosa Saá de Yépez, Virginia Freire, Maruja Miño, Olga Arias, Inés Ruiz, Carmela Viel, Julia, Ignacia y Clemencia Guevara.²¹⁴ Cabe resaltar la presencia de Rosa Saá de Yépez, la ya conocida Mezzo-soprano y de Ignacia Guevara, alumna de canto del maestro Trueba en el Conservatorio.

Esta nueva labor que, como siempre, el maestro hacía en forma desinteresada, debe haberse dado por la relación que tenía con esa comunidad religiosa, como nos cuenta el padre Alfonso Acosta²¹⁵ s. j. A más de cantar en los oficios religiosos, a los que siempre lo invitaban, pertenecía al *Coro de la Dolorosa* que en esos años dirigía el padre Alfredo Bernard:

“El (Padre Bernard) tenía una orquesta muy bien llevada con los alumnos del Colegio (San Gabriel), amigos y profesores del Conservatorio Nacional de Música. (Entre ellos) estaba el maestro José (María) Ortí, el maestro Víctor Paredes, el maestro Noroña, que era muy conocido como pianista y Director de orquesta, el gran violinista Pablo Álvarez, estaba también el señor (Luis) Sal-

*cedo, que tocaba el violoncello, y otro que tocaba el contrabajo. De manera que la orquesta contaba con toda clase de instrumentos. (Incluía) instrumentos de soplo, de percusión, violines, violoncellos, violas y bajos [...] Y entre los cantores estaba, como muy buen cantor, el señor Trueba. Me acuerdo como cantaba él con toda precisión musical y con magnífica voz, una voz muy educada. Era un hombre de buena cultura musical, no era solo un canto aficionado, sino de muy buena cultura, y la desarrollaba, y la manifestaba como culto y como el que sabía expresar bien el sentido de la letra, con su voz muy bien llevada”*²¹⁶

Al describir la personalidad artística del maestro, el padre Acosta dice lo siguiente:

*“Era un hombre de estatura alta, muy bien presentado, de aspecto distinguido. Tenía barba y su mirada era sencilla pero penetrante y cambiaba de rostro cuando se dirigía en el canto, porque yo me acuerdo que él, se abría un poco la bufanda blanca que tenía, casi siempre, para cantar, y entonces se ponía de pie para que la voz le salga nítida y perfecta y de gran calidad”*²¹⁷

Además comenta que las audiciones del coro y de la orquesta se las escuchaba en la Iglesia de la Compañía, así como también en los actos públicos del colegio San Gabriel. En ocasiones, había la oportunidad de admirarlos en el Teatro Sucre.

Según el mismo testimonio, “el señor Trueba actuó en el Coro de la Dolorosa por varios años. Yo caí en cuenta que era una persona muy importante para el Coro, y el Padre Bernard también lo distinguía mucho porque sabía que su actuación era definitiva en el Coro”²¹⁸

Como segundo hecho relevante anotamos que, a finales de 1925, se convocó a un *concurso de cantos nacionales* cuyo género musical era el *Pasillo*, por lo tanto había concitado mucho interés. Para lograr que el concurso fuera llevado con mucha seriedad y conocimiento, citaron a tres maestros del Conservatorio para conformar el jurado. La prensa traía así la noticia:

“Pocas veces hemos visto un público tan numeroso que el que se dio cita, la noche del 26 en el Teatro Sucre, a aplaudir al variado programa popular promovido por la patriótica Lira Quiteña, primando así el interés de los habitantes de nuestra culta ciudad por todo lo que se relaciona con el arte nacional [...] Muchos de los artistas, meros

²¹² “El arte nacional. Frutos del Curso de Declamación”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 28 de enero de 1925, p.3.

²¹³ “El certamen del Curso de Declamación. Hacia el teatro nacional”, en: *El Día*, Quito, martes 10 de febrero de 1925, p.1

²¹⁴ “El arte musical religioso”, en: *El Día*, Quito, sábado 4 de abril de 1925, p.1.

²¹⁵ Cabe anotar que el padre Alfonso Acosta era alumno de los primeros años en el colegio San Gabriel, cuando fue elegido para formar el Coro. Luego de unos años, llegó a ser su director, tarea que cumplió por varios años.

²¹⁶ Acosta, Alfonso, entrevista grabada, Quito, julio 20 del 2002.

*aficionados, deben a sus disposiciones naturales de culto a la música nacional No son todavía perfectos en la materia; pero ya dan bellas muestras de la vocación que han despertado en ellos digna de felicitación y estímulo [...] Los premios correspondieron en esta forma, a las siguientes personas: señoritas Jaramillo (Carlota e Inés), el primero; señores H.[umberto] Dorado Pólit y (Miguel Angel) Casares, el segundo; señores J. Lugo y J. Rojas, al tercero y el cuarto los señores Alberto Herrera y Luis Cano [...] El jurado calificador estuvo compuesto por los señores doctor Sixto María Durán, doctor Mario de la Torre y José M. Trueba [...] Total: una función popular muy amena y significativa, porque tendía a difundir el gusto por el canto nacional”.*²¹⁹



Coro de la Dolorosa.ca. 1925. Gentileza del P. Alfonso Acosta s.j.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ “Ecos del concurso de cantos nacionales”, en: *El Comercio*, Quito, jueves 28 de mayo de 1925, p.1.

Éste sería el primer concurso que se realizara teniendo como muestra principal al pasillo ecuatoriano. Se buscaba intérpretes ecuatorianos y nuevas composiciones. Tanto así, que muchas de las canciones que se escucharon en dicho concurso perduran hasta nuestros días.

Resaltamos el primer premio otorgado al dúo conformado por la inolvidable Carlota Jaramillo y su hermana Inés. Carlota llegaría a significar, para nuestra música, uno de los más altos exponentes y se la conocería para siempre como *La reina del pasillo ecuatoriano*.

También participaron, e incluso, ganaron un lauro Luis Cano y Alberto Herrera, alumnos de Trueba. De esta forma, el maestro fue testigo y jurado de los primogénitos cantantes del *Pasillo* en el Ecuador.

Al retomar nuestra mirada hacia los inicios del teatro nacional, encontramos que el Curso de Declamación continuaba su rumbo ascendente. Confirmaba, presentación tras presentación, las buenas ejecutorias de sus alumnos y se ganaba el cariño del público y el apoyo explícito de la prensa.

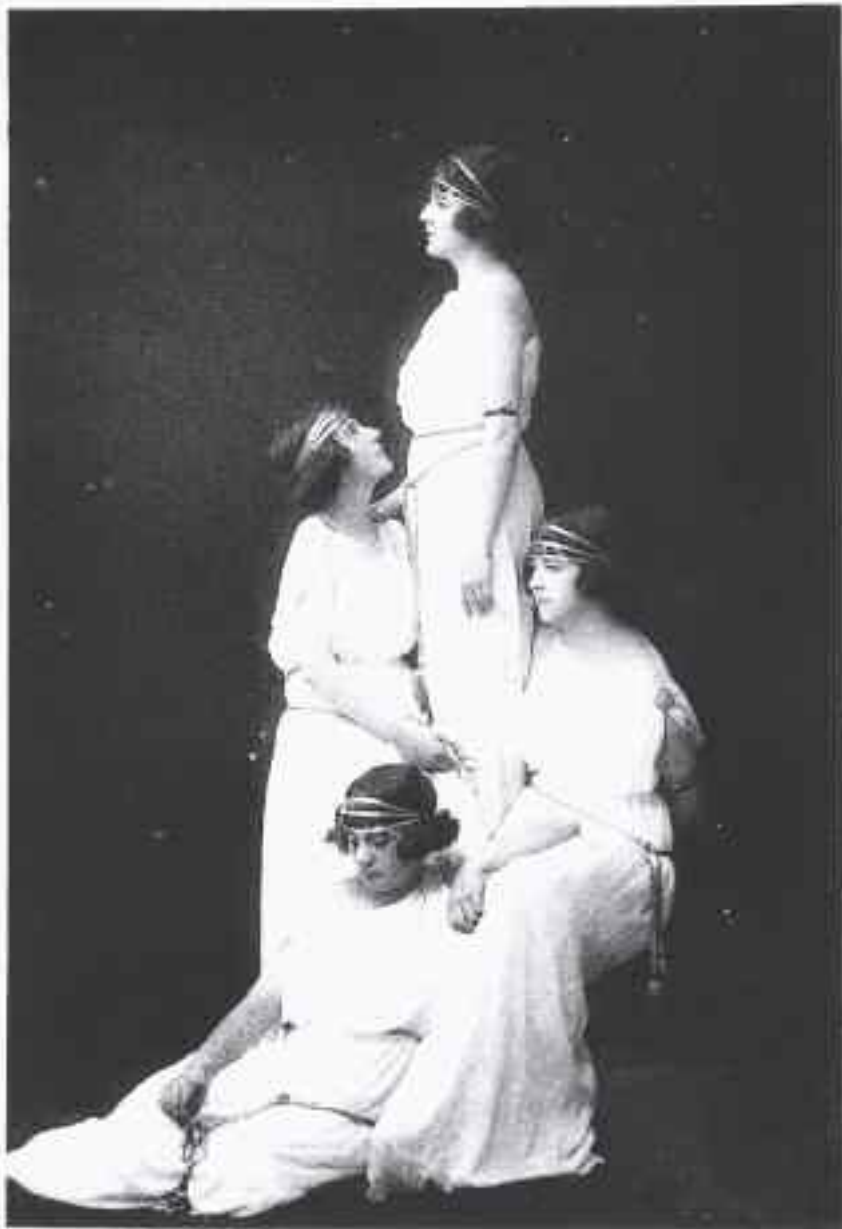
*“...ya el público concurrirá complacido, contento y decidido, siempre que se trata de esos muchachos que saben dar momentos de solaz y sobre todo claridades de esperanza; por lo mismo es necesario que organicen mensual o todavía más, quincenalmente, una exhibición artística que sirva para hacer fondos para las necesidades del aprendizaje, mientras sea posible la recompensa personal a los artistas.” [...] “Para ello, queremos solicitar no del gobierno que poco o nada puede, sino de la Municipalidad, que contribuya en forma activa al creciente desarrollo del Curso de Declamación”.*²²⁰

Las noches del 6 y 10 de agosto se realizaron sendos conciertos del Conservatorio que motivaron gratas reacciones periodísticas. El primero se realizó en el salón principal del plantel, como homenaje a la celebración onomástica del director, Sixto María Durán, en el que tuvieron destacada actuación varios alumnos del maestro Trueba:

*“No cerramos estas líneas sin manifestar nuestra complacencia a los Sres. Víctor Carrera, Carlos Tipán T. y Antonio Bedoya por su desempeño, sobre todo al último, por su bello canto de la sentida romanza Te vas, música del Dr. Sixto M. Durán y letra del inspirado poeta Dr. Manuel M. Sánchez”.*²²¹

²²⁰ “El Curso de Declamación. Agradable sorpresa del público”, en: *El Día*, Quito, miércoles 13 de mayo de 1925, p.2.

Señoritas que tomaron parte en el “Cuadro Alegórico”



Elba Concha
Fina Concha E. Maruja Cobo
Carlota Jaramillo

Carlota Jaramillo en un “Cuadro alegórico” ofrecido con motivo del XXV Aniversario del Instituto Nacional Mejía. Revista Vida Intelectual. Órgano oficial del Instituto. Quito, junio 5 de 1923. Época 11. No. 11.

Tal concierto fue un célebre acontecimiento en el que la concurrencia, entre quienes se encontraba el cuerpo diplomático y consular, tuvo también la oportunidad de disfrutar de la gran actuación de la orquesta del Conservatorio, el coro y un sexteto vocal preparado por Trueba:

“Pocas son las horas de deleite espiritual que en el año disfrutamos, consagrados a regalarnos con la música de veras clásica” [...] “Al Conservatorio Nacional de Música y Declamación debemos, siquiera de tarde en tarde, el oír trozos selectos que mejoran nuestras almas”.²²²

Deslumbraron las obras de los grandes compositores europeos como Hydn, Schubert, Donizetti. De este último, el sexteto se lució interpretando las arias *Elixir de amor* y *La favorita* de la ópera *Lucía Lamermoor*:

“La estruendosa ovación exigió que se repitiera admirablemente la parte del sexteto compuesto de las Srtas. Pro-año y Aguilera y de los señores Antón Bedoya, Estrella, Cano y Orozco, que volvieron a lucirse. Nuestras palmas para el respetado profesor de canto Sr. Trueba”.²²³

El 11 de agosto por la noche y en el Teatro Sucre, el Curso de Declamación brindó al público, con mucho éxito, dos obras del género chico. Una de autoría del dramaturgo y poeta chileno Ricardo Fernández Montalvo, titulada *Una mujer de gran mundo*, y otra de carácter cómico, *El cuarto creciente*, del español Manuel Linares Rivas. Actuación que hiciera crecer el entusiasmo de sus conciudadanos.

“Por fortuna, empiezan a florecer los laureles de los nuevos artistas, a quienes tanto aplaudió el público en el Teatro Sucre, en la ineludible noche que tan gratas impresiones nos ha dejado” [...] “Que con orgullo podemos repetir: ya tenemos teatro nacional, cada vez que asistamos a veladas de arte como la de la noche del 11 de agosto”²²⁴

La prensa manifestaba su regocijo ante el palpable desarrollo que alcanzaba el arte dramático:

“Ya preveíamos un nuevo y muy halagador éxito en la función dramática que anunciaba el Curso de Declamación del Conservatorio Nacional como contribución a los festejos patrios, y como prueba del progreso artístico alcanzado en este año” [...] “y en cada velada se acentúa más el triunfo de la vocación, de la constancia y del amor que han puesto los artistas en su afán de formar un genuino núcleo ecuatoriano, capaz de tomar sobre sus hom-

²²¹ “La fiesta del Conservatorio”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 8 de agosto de 1925, p.1.

²²² “El concierto de anoche”, en: *El Comercio*, Quito, martes 11 de agosto de 1925, p.8.

bro**s la interpretación del género más difícil del arte” [...] Desde hace mucho tiempo, lo decimos muy orgullosamente, no ha venido en esta ciudad una Compañía de cartel que satisfaga por la armonía del conjunto y por la fuerza de interpretación, como el núcleo de artistas quiteños”.**²²⁵

En septiembre, el diario *El Porvenir* acentuaba la anterior afirmación:

*“Tenemos ya la materia prima para el Teatro Nacional; los buenos actores como el señor [Alfredo] León, el señor Telmo Vásconez, la señorita Marina Gozembech. Al Sucre han venido compañías extranjeras que han tenido lleno completo, y que no han llegado a la altura que llegaron anteanoche nuestros artistas nacionales”.*²²⁶

La destacada de la noche fue María Victoria Aguilera.

En octubre de ese mismo año, el Curso de Declamación presentaba *La señorita risa* del autor René Hurtado Boné. Con el destacado desempeño en sus respectivos papeles encontramos a Marina Gozembach, María Victoria Aguilera y Jorge Araujo Chiriboga (1892-1970). En el acto de variedades que resultó “lo mejor del programa, Mariano Rojas (alumno de Trueba), en la Romanza Oh Sole mío!, hizo oír su caudal de voz robusta emitida en una correcta modulación”.²²⁷

Diciembre, en cambio, constituiría la división artística del Curso dirigido por Reboredo. Luego de varias actuaciones realizadas en Riobamba, a donde viajaron con motivo de celebrar con los habitantes de esa hermosa ciudad, las fiestas conmemorativas de su independencia, llegó la separación de varios alumnos que días después, en ese mismo mes, formarían la *Compañía Dramática Nacional*.

El diario *El Telégrafo* nos trae noticias de la llegada del Curso de Declamación a la mencionada ciudad, donde muchos de sus integrantes realizarían sus últimas presentaciones: “Llegaron al hotel Ecuador, y llenaron de alegría y expansión

juvenil los ámbitos de este hotel, cuyo amplio comedor convirtiéndole, más de una ocasión, en improvisado salón de baile...”²²⁸

Bajo la dirección del maestro Reboredo presentaron varias obras durante los días festivos de la *Sultana de los Andes*, dejando en la retina de los riobambeños, la grata sorpresa de ver al novel teatro ecuatoriano. Allí, estuvieron exhibiendo sus dotes artísticas María Victoria Aguilera, Marina Gozembach, María Olimpia Andrade, Elvira Aguilera, América Salazar, María E. Guerrero, Alfredo León, Jorge Araujo, Alfredo Riofrío, Telmo Vásconez, Jorge Icaza, Luis y Alfonso Moncayo, entre otros.

Vendría entonces, en ese mismo mes de diciembre de 1925, el debut de lo que constituye la primera compañía de teatro formada con artistas nacionales. El acompañamiento musical contó con la presencia de la orquesta “formada y dirigida por el laureado artista quiteño señor don Rafael Ramos Albuja”²²⁹

Fue la noche del 19 cuando Marina Moncayo, María Esther Andrade, Marina Gozembach, Marco Barahona, Alfredo Riofrío, Telmo Vásconez y Jorge Araujo Chiriboga, interpretando la obra *El amor no se ríe* de Felipe Sassone (1884-1959), inauguraron la *Época de oro* del teatro nacional:

*“Asistimos al estreno de la Compañía Dramática Nacional, formada por alumnos del Curso de Declamación del Conservatorio de Música. Hará época en los anales del arte la fundación de anoche. El simpático grupo de actores ha querido gozar de vida autónoma, presentando al público el fruto de sus desvelos y demostrando de cuanto son capaces [...] Gratos con los pasos iniciales del severo maestro Reboredo, ahora se lanzan, con las alas libres, al espacio en pos de alegría [...] Entramos dicen, por nuestra cuenta en el camino escénico para ampliar nuestros vuelos!”*²³⁰

Comentarios de aliento y respaldo surgieron alrededor de este nuevo proyecto de teatro en el Ecuador. Sus actuaciones satisfacían al público dado el esfuerzo y entusiasmo que en cada uno de sus integrantes advertía, aunque también se notaba las falencias y nerviosismo propio de un inicio marcado por los prejuicios de la época. Existía todavía la desdeñosa actitud frente a la actividad del artista y mucho había que luchar por la anuencia en cada uno de los hogares de los jóvenes, prospectivos actores y actrices.

²²³ Ibidem.

²²⁴ “Por el teatro nacional”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 15 de agosto de 1925, p.5.

²²⁵ “El Curso de Declamación”, en: *El Día*, Quito, 13 de agosto de 1925, p.2.

²²⁶ “En el Teatro Sucre”, en: *El Porvenir*, Quito, domingo 11 de octubre de 1925, p.1.

²²⁷ “La función de antenoche”, en: *El Porvenir*, Quito, domingo 11 de octubre de 1925, p.1.

²²⁸ “El Curso de Declamación del Conservatorio obtuvo buen éxito en Riobamba”, en: *El Telégrafo*, Guayaquil, viernes 4 de diciembre de 1925, p.6.

La actividad en el Conservatorio a favor del arte teatral no se había detenido, y más bien, ante la convocatoria realizada por varios alumnos del maestro Trueba, se instalaron en una de sus aulas para estructurar la *Compañía de Zarzuelas y Operetas*. En abril de 1926 la prensa decía:

*“Es motivo de regocijo para la Capital de la República y un dato revelador de la cultura quiteña la formación de la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas que ha comenzado sus ensayos, auxiliados por el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, que cuenta con buenos elementos [...] El entusiasta maestro español señor Reboredo, el señor tenor [Antonio] Bedoya, los bajos señores [Luis] Carrillo y [Humberto] Estrella, barítonos, varias tiples, algunas señoritas, etc. integran el simpático cuadro Nacional, que se afana por estrenarse el próximo 10 de agosto [...] Se presentarán con la hermosa Zarzuela, o mejor dicho melodrama, de corte clásico, El anillo de hierro, que tiene trazos musicales inolvidables y que suelen cantarse en muchos hogares [...] Hacía falta en Quito, donde las noches son tan monótonas, un espectáculo artístico y realmente bello como la Zarzuela – que se debe mantener de preferencia y la opereta [...] ¡Más mérito si los artistas son nacionales! [...] Estamos seguros de que la sociedad quiteña apoyará incondicionalmente a la nueva Compañía Nacional que se ha formado! [...] Ojalá se den a conocer antes de la fecha anunciada! [...] Les auguramos desde hoy muchas palmas y pesetas”.*²³¹

La *Escuela española* de teatro que los maestros Reboredo y Trueba imprimieron desde octubre de 1923, sería la tónica general de los diferentes grupos que harían teatro en nuestra ciudad durante un poco más de un lustro. Pocas obras del teatro italiano fueron expuestas por las compañías quiteñas, pese a la gran influencia que dejaron las compañías extranjeras que antes visitaron Quito. Sería la Zarzuela, drama de género chico creada en España para competir con la ópera italiana y francesa, y las obras de contenido casero de escritores nacionales como Jorge Icaza, Raúl Andrade (1905-1983), Humberto Salvador (1909-1982), entre otros, las favoritas para deleitar al público.

Para comprender mejor el esfuerzo que realizaron los pioneros del teatro lírico, ilustrémonos ligeramente sobre el significado de este hermoso drama musical:

“El abolengo no puede ser más antiguo e ilustre, ya que nuestro teatro lírico tiene sus orígenes en las Églogas de Juan del Enzina, que floreció en el reinado de los Reyes Católicos; en las farsas de Lucas Fernández, y en los

*Actos de Gil Vicente. Los villancicos y cantorcillos, las cosantas y rondelas, las tonadas, las ensaladas, los cuatro de empezar y otras composiciones musicales intercaladas en las representaciones escénicas de los siglos XV al XVIII, ó que las precedían como en los mencionados cuatros, cantados por las mujeres de las compañías, fueron otros tantos elementos líricos que poco a poco iban constituyendo la forma de Zarzuela. El nacimiento de ésta puede asignarse con exactitud a 1620, fecha en la que hubo de representarse en el Palacio Real de Madrid de égloga pastoril de Lope de Vega, La selva sin amor, con música de autor ahora ignorado”.*²³²

Mucho podríamos anotar de la historia de la Zarzuela, sin embargo, para concretar, señalamos que es una

*“Obra escénica, intermedia entre el drama y la ópera, o sea en la que la parte declamada alterna con el canto, constituyendo en nuestro país (España) un género teatral similar a la ópera cómica francesa, la ópera italiana, el singspel alemán y el musical play inglés, aunque conservando a través de su evolución, salvo las inevitables influencias extranjeras ocasionales que sobre él se dejaron sentir desde su aparición en España, sello propio y fisonomía característica ...”*²³³

Para 1926, en España, el espectáculo teatral no era muy reconocido, al contrario, se expresaban quejas acerca de su estancamiento:

*“La temporada termina en España ¿Qué ha sucedido de notable durante esta temporada? Poca cosa. Se han estrenado algunas obras de autores de la tierra y se han dado a conocer, por hábiles traductores, cuatro o seis obras extranjeras. Las obras extranjeras merecen especial mención. Y he señalado el hecho antes de pasar delante de que no se ha representado ninguna obra aparte del Tenorio no escrita en los días actuales. Y es de lamentar. Los autores y empresarios se quejan, en España, de la crisis teatral”.*²³⁴

Del otro lado del océano, emprendíamos la mejor época en la historia del teatro ecuatoriano, gracias al entusiasmo de un grupo valioso de aprendices y maestros. El género chico del teatro español vería sus mejores días en nuestra ciudad. En esta época, Quito contaba con dos compañías que, en forma entusiasta, competían por ofrecer al público los variados temas de moda en el arte de Tepsícore y Orfeo. *El místico* de Rusiñol lo ofrecía la Compañía Dramática Nacional, mientras la Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas preparaba, para su debut, *El anillo de Hierro*.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ “La Compañía Dramática Nacional”, en: *El Comercio*. Quito, domingo 20 de diciembre de 1925, p.3.

²³¹ “La Compañía Nacional de Zarzuelas y Operetas”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 19 de abril de 1926, p.3.

²³² *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo LXX, Spasa-Calpe S.A., Barcelona, 1930, p. 1119.

El 24 de mayo del mismo 1926, para muchos integrantes de estas dos compañías significó su última actuación como miembros del Curso de Declamación del Conservatorio, ya que luego dedicarían su actividad a las compañías que posteriormente formaron. Para otros como María Victoria Aguilera, América Salazar, Marina Moncayo, Jorge Icaza, que se habían inscrito en el Curso de Declamación de ese año, se vieron avocados a participar paralelamente en una de las compañías en formación, y también en los programas que el Conservatorio Nacional de Música establecía. A pesar de que esto significara mayor trabajo, los ensayos se realizaban en el mismo edificio, y con los mismos maestros.

Esa misma noche, con teatro lleno y la presencia de representantes del poder público, el cuerpo diplomático y lo más selecto de la sociedad, el Curso de Declamación ofrecía el siguiente espectáculo:

*“Solemne el momento en que sonaron los marciales acordes del Himno Nacional, cantado por un grupo de señoritas y caballeros del Conservatorio y un sólo en el que sobresalió la timbrada y dulce voz de un artista del encantador cuadro [...] Integraban el estudioso cuadro los alumnos del primero y segundo año. El entusiasta profesor señor Reboredo, expresó que después de cinco años el teatro nacional quedaría sólidamente constituido, en tanto que en otros países, se había necesitado de treinta años de preparación y que pronto se darían a conocer los artistas que formaban la Compañía Ecuatoriana de Opereta y Zarzuela. Por lo mismo, era indispensable el apoyo tanto de las autoridades como de la culta sociedad [...] Al concluir, nuestros sinceros aplausos a los alumnos del Segundo Cuadro de Declamación, que tanto promete, para gala del Teatro Nacional [...] Que pronto oigamos las seductoras zarzuelas españolas interpretadas por nuestros artistas”.*²³⁵

¡Y así fue! La Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas, oyendo este clamor, adelantó para el sábado 10 de julio su primera función. La siguiente nota periodística permite dar cuenta de la importancia histórica de la mencionada obra, bajo la dirección de Reboredo y Trueba:

“Simpático anhelo de los aficionados al arte ecuatoriano ha sido el estreno de la Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela, que vendrá a darnos más de las posibilidades interpretativas de la belleza que distinguen a nuestro pueblo. [...] Por fin ha llegado el día de hacerse conocer dicha compañía, que, no lo dudamos, será favorecida por nuestro público, premiando así los desvelos de nuestros artistas. Estas manifestaciones culturales son muestra inequívoca del progreso espiritual que vamos alcanzando. El Teatro en general, especialmente el canto, el

²³³ Ibidem.
²³⁴ “Azorín. El teatro español”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 13 de septiembre de 1926, p.2.

baile, la música, harán amenas las noches de Quito, merced a los artistas que se han formado tras duro trabajo, venciendo obstáculos y prejuicios [...] Hay avidez por asistir a las bonitas Zarzuelas españolas, de música tan chispeante, verdaderas filigranas.

[...] Esta noche es el estreno de la Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela. El grupo de fervorosos jóvenes, que a este difícil género se ha consagrado, completo de treinta y cinco artistas, entre señoritas y caballeros, los que, en su mayor parte, son alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, han estudiado el canto bajo la dirección del competente profesor español José María Trueba, el que ha de lograr ver coronados sus esfuerzos [...] Los artistas que esta noche cantarán son los siguientes:

Srta. Hortensia Proaño, la tiple
Srta. María Fasciola, soprano
Srta. María Aguilera, Mezzo-Soprano
Srta. Imelda Correa, Contralto
Sr. Humberto Estrella, Primer bajo

Barítonos: Señores Antonio Aguilera. Dorado Pólit y Julio C. Espinoza
*Tenores principales: Sres. Antonio Bedoya, Héctor Paladines, Luis Cano, Mariano Rojas, Roberto Maldonado, Juan Aguirre. Coro General”*²³⁶

La satisfacción del maestro Trueba tuvo partida doble en tal ocasión. En esos días, un trío llamado *El Terceto Moderno* hacía su estreno. Estaba formado por los ya conocidos Rosa Saá y Luis Carrillo, a quienes se había unido el compositor y pianista, José Ignacio Canelos. Habían recibido las clases magistrales de Trueba ya sea en solfeo, vocalización, dictado, o para la conformación de grupos corales. Luis Carlos Carrillo había sido miembro del trío *Wagner*, “en asociación con la señorita [Eva Raquel] Echeverría y del señor [José María] Orti”²³⁷, también alumnos de Trueba. Estos dos grupos incluían música clásica, española y pasillos de compositores ecuatorianos en su repertorio.

Para completar la jornada del mes de mayo de 1926, se contó con el ya citado estreno de la segunda compañía de teatro formada en la ciudad. En el diario *El Porvenir* encontramos el siguiente comentario:

²³⁵ “Progreso del arte nacional”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 26 de mayo de 1926, p.3.

²³⁶ “Estreno de la Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 10 de julio de 1926, p.8.

“El divino arte ha estado de plácemes por cuanto sus adoradores le han rendido merecido culto, y así vemos como el Sucre se ha vestido de gala en dos veladas que están de grata memoria para todos los que concurrimos a dichos actos musicales que en cualquier parte del mundo donde se aprecia lo bueno habrían tenido mejor acogida, nos referimos a la velada del Terceto moderno; con respecto al debut de la Compañía Nacional de Zarzuela, con toda franqueza se puede decir que constituye el más ruidoso éxito que sobrepasó de lo esperado.

[...] El maestro, señor José M. Trueba, debe estar plenamente satisfecho del ruidoso éxito de su compañía, no era para menos, el público dio una prueba palmaria de que sabe contribuir, cuando hay estudio asiduo; la concurrencia en la noche del último sábado fue numerosa, el teatro se hallaba de bote en bote, y seguros estamos que si habían más boletos también se habrían vendido. Los que hemos tenido la honra de ser sus discípulos del competente maestro Trueba damos razón de que sabe enseñar a conciencia y de que la paciencia y bondad son amigas inseparables de este querido maestro, a quien le felicitamos de corazón y le deseamos que su labor no sea ingrata recibiendo en pago decepciones que lo hagan desistir de su arduo y difícil empeño. Nadie esperaba que los entusiastas jóvenes que componen esta nueva compañía, hubiesen estado tan bien preparados, son dignos de toda alabanza, pues nos consta que han trabajado día y noche, por esto es que Dios bendiga su trabajo.

[...] El Coro de hombres, pocas veces se puede oír uno igual, las mismas compañías poco se han preocupado de presentarlos tan bien ensayados, como los presentó el maestro Trueba, y tengamos en cuenta una cosa principal y es: que no son maestros consagrados a quien se le puede entregar una partitura y nada más, no; son jóvenes principiantes, apenas uno que otro lo hemos conocido en números aislados de alguna velada, pero en conjunto es la primera vez que se exhiben y con éxito; ya un colega se encargó de decir que los triunfos no les perjudiquen, por el contrario que sigan en su estudio y así podrán llegar a ser, sino lumbreras pero sí unos profesionales de verdad.



El Terceto Moderno. Trio formado por Luis Carlos Carrillo, Rosa Saa de Yépez y José Ignacio Canelos. El Comercio, sábado 24 de julio de 1926.

[...] Ojalá que no cunda la pereza en los ensayos, antes por el contrario el entusiasmo siempre siga latente en el ánimo del maestro y sus discípulos. Nuestros parabienes para todos los artistas y de manera especial para las señoritas Hortensia Proaño, Victoria Aguilera, Humberto Estrella, Dorado Pólit, Luis Cano artitas principales y que supieron desempeñarse a la altura de su deber, especialmente en ese celestial trozo del Miserere del Trovador que fue éxito de esta simpática Compañía a quienes esperamos volver a oír”.²³⁸

Días después, la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas se anotaba un segundo éxito. Se anunciaba en las carteleras del Teatro Sucre y de la prensa la obra titulada *La Calandria* de los españoles Vital Alza y Ramos Carrión, con música de Chapí, en la que el maestro Trueba asumió la dirección general y la labor de concertador. Es decir, sobre sus espaldas se había depositado toda la responsabilidad del éxito o el fracaso del espectáculo que, en la noche del sábado 24 de julio, mostraría al motivado público del teatro todo el compendio de una larga jornada de adiestramiento que tuviera frente a sus educandos en las aulas del Conservatorio:

“Para mañana sábado está anunciada la segunda representación de la Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela, que tan agradables impresiones nos dejó la noche de su estreno, sobre todo con el robusto coro de varones, digno de figurar con éxito [...] Proyectan cantar solos del Anillo de Hierro y la Tempestad, memorables melodramas españoles de grata música. Además van a representar una chispeante zarzuelita del Vital Alza y Ramos Carrión intitulada *La Calandria*. [...] Se ha despertado en el público verdadera curiosidad y plausible afán nacional por asistir a las representaciones de esta nueva Compañía Nacional, que nos proporciona el dulce atractivo del canto y de la música, bajo la batuta del entusiasta maestro José María Trueba, Director y Concertador y las indicaciones escénicas del Sr. Dorado Pólit [...] Tendremos ocasión de pasar algunas amenas horas, escuchando a tiples, tenores, barítonos, sopranos y bajos nacionales. [...] Satisfacen estos esfuerzos artísticos en los campos culturales del drama, de la comedia y de la zarzuela. ¡Que triunfe el arte propio, el nuestro!”²³⁹

El mismo diario comentaba este nuevo triunfo de artistas nacionales y la acertada dirección del maestro Trueba:

²³⁷ “El teatro nacional”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 8 de mayo de 1927, p.3.

²³⁸ “Un aficionado”. Dos estrenos: el Terceto Moderno y la Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela”, en: *El Porvenir*, Quito, martes 13 de julio de 1926, p.3.

“Entusiasta el público, y quizá más que la primera vez, acudió a la segunda demostración del esfuerzo de la Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas que había preparado un programa ameno de fragmentos de hermosos melodramas que son recordados en Quito por sus trozos de música y canto, como *El anillo de hierro*, *La Tempestad*, etc. [...] Además la Compañía dio una obra completa: la chispeante zarzuelita *La Calandria*, en la que demostraron sus conocimientos musicales y escénicos los artistas. Del timbre de sus voces, expusimos ya nuestra sincera opinión, apreciando cuantos sacrificios y estudio requiere la carrera artística, hasta llegar a dominarla y lucir como tiples, tenores, sopranos, mezzo-sopranos, bajos, etc. [...] Por esto, son sinceras las felicitaciones que enviamos a la señorita María Victoria Aguilera, a las Señoritas M(aría) Fasciola, Vicenta Merizalde e Imelda Correa, a los señores A(ntonio) Bedoya, Mariano Rojas, H(umberto) Dorado Pólit, H(umberto) Estrella y Luis A. Cano [...] Una mención especial a la señorita Olimpia Calle que cantó con mucha gracia, secundada por los coros, un pasacalle torero; que mereció el bis [...] En general, la presentación estuvo lujosa y muy correctos los coros, a los que aplaudimos. En la tercera parte desató la sana risa la zarzuelita de los escritores españoles, tan conocidos por sus donaires: *Vital Alza y Ramos Carrión*. La música del maestro Chapí gustó mucho a nuestro público [...] Vayan nuestros parabienes al fervoroso maestro director y concertador don José María Trueba. [...] Debemos dejar constancia, gustosos, su obsequio al arte nacional, de que ya estamos con una Compañía de Opereta y Zarzuela que, venciendo dificultades, ha repetido su velada de arte, demostrando así de cuanto es capaz [...] Es honroso para el país palpar que son perdidos los desvelos de quienes han bregado por la implantación del arte nacional. El Conservatorio de Música y Declamación, instituto de cultura que educa al pueblo y difunde la belleza, realizada por medio del canto, la música y la recitación, debe sentirse orgulloso de su obra ya que allí se han iniciado los que se lanzan, ávidos de gloria, por los dilatados palenques del arte, del arte nacional”.²⁴⁰

Mientras tanto, en esos mismos días, los ciudadanos se regocijaban con la Compañía Dramática Nacional que estrenaba la comedia *El Rosario*, de origen inglés escrita por Florencio Barclay. Los números musicales estuvieron a cargo de la orquesta *Charleston* del maestro Rafael Ramos Albuja. Destacada actuación tuvieron: Alfredo Riofrío, Marina Moncayo y Marina Gozembach.

El Curso de Declamación del Conservatorio realizaba una velada en honor al maestro Abelardo Reboredo la noche del sábado primero de agosto en el Teatro Sucre. Desconocemos la obra interpretada, sin embargo, sabemos que en ella actuaron María Victoria Aguilera, muy aplaudida en esa época, y Jorge Icaza.²⁴¹

²³⁹ “Canto y música. La Compañía de Opereta y Zarzuela”, en: *El Comercio*, Quito, viernes 23 de julio de 1926, p.6.

²⁴⁰ “El Terceto Moderno”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 28 de agosto de 1926, p.3.

Continuaban también los éxitos del *Terceto Moderno*, cuyas actuaciones en *el aristocrático teatro Edén (La Bombonera)*²⁴² atraían la atención de la sociedad quiteña. El Terceto estrenaba el pasillo *Ojos verdes*, cuya letra pertenece a la poetisa mexicana Rosario Sansores (1889-1972) y la música a quien fuera el director musical del grupo, José Ignacio Canelos.

Se desenvolvía, así, el mundo artístico de la urbe. Música, declamación y estrenos llenaban el ámbito cultural de la hermosa ciudad de Quito, donde brillaban con luz propia sus artistas, quienes habían logrado opacar las presentaciones de las compañías extranjeras, las que llegaban simultáneamente a esos iniciales años de teatro ecuatoriano. Sus actuaciones pasaban poco menos que inadvertidas. El público estaba ansioso por el triunfo de sus artistas. En ellos cimentaba la esperanza de un teatro propio que mostrara el despertar de una nueva era artística por sus jóvenes intérpretes.

Sin embargo, un fantasma siempre acompañaría la formación y pronta disolución de las compañías nacionales que en esos años nacieron y murieron con celeridad. Ese fantasma, creado por sus propios integrantes, estaba representado en el egoísmo, la envidia y la vanidad. Un día debutaban en una compañía y al siguiente ensayaban en otra, desdeñando la anterior. A esto se sumaría el insignificante apoyo gubernamental para financiar el oneroso costo que representaba el montaje de las obras. Los entretelones del espectáculo eran desoladores, pues los recursos materiales escaseaban. Aún así, había que seguir adelante. Los recursos humanos sobrepasaban las innegables carencias, y todo debía hacerse ‘por amor al arte’. Tales inconvenientes deben haber lesionado también a la Compañía que dirigían Trueba y Reboredo.

Tan pronto como la *Compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas* presentó su segunda función, aquel 24 de julio de 1926, había quedado prácticamente disuelta. Alegremente, poco tiempo después, volvieron a la práctica de su genuina pasión y unieron esfuerzos en provecho del arte:

“Reorganizada como se halla la Compañía de Opereta y Zarzuela que se inició bajo tan buenos auspicios, ha reanudado con gran entusiasmo sus estudios y ensayos para volver pronto al Sucre, a cosechar nuevos lauros y triunfos, ya que cuenta, además, con la dirección artística y técnica de los maestros Trueba y Guerra. La Compañía llevará en lo sucesivo el nombre de la primera”.²⁴³

²⁴¹ “La función de mañana”, en: *El Porvenir*, Quito, 30 de julio de 1926, p.3.

²⁴² “El Terceto Moderno”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 28 de agosto de 1926, p.3.

Como vimos anteriormente, desde este momento dos maestros unían sus aptitudes para beneficiar el tesón de una de sus mejores alumnas quien, sin perder la fe, reorganizaba la compañía. Así, la Compañía llevaría su nombre, gracias al cariño y confianza que en ella depositaban sus maestros y compañeros:

*“Motivo de complacencia para el arte nacional es la noticia de haberse constituido definitivamente tras no pocos sacrificios, la simpática Compañía de Zarzuelas y Operetas denominada Victoria Aguilera. Han luchado sin desmayo, a fin de conseguir un buen personal, capaz de interpretar con ventaja las chispeantes y deleitables piecitas españolas de música tan atrayente. Es digno de apreciarse el esfuerzo de la Compañía Victoria Aguilera, que con vivo entusiasmo ha querido contribuir al mejoramiento del buen gusto y a la cultura popular quiteña. El Canto, la música, la emoción escénica tiene fervorosos representantes jóvenes en quienes ha despertado la vocación artística; señoritas que se sienten animadas por el número de la belleza que, tras de estudios y desvelos, lleva camino de la gloria”.*²⁴⁴

En esos mismos días, el compositor y músico quiteño, Rafael Ramos Albuja, director de la orquesta *Charleston* y que había regresado al país luego de permanecer en Chile, Perú y Venezuela, al frente de compañías teatrales y dedicado al arte musical, decidía organizar la Compañía de Revistas y Variedades en la misma que actuarían figuras representativas como: Carlota Jaramillo, su hermana Inés, Eva Raquel Echeverría, Alfredo Pérez Chiriboga, Gabriel Espinoza, Mariano Rojas, Miguel Ángel Casares, entre otros.



Compañía de Zarzuelas y Operetas María Victoria Aguilera, El Comercio. Quito, domingo 8 de marzo de 1927.

²⁴³ “Compañía de zarzuela”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 12 de septiembre de 1926, p.2.

²⁴⁴ “Arte y teatro. Constitución de una compañía”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 3 de octubre de 1926, p.3.

Notamos la inclusión en este elenco de varios alumnos del maestro Trueba, ya conocidos:

*“Quito cuenta ahora con tres compañías teatrales, cada cual llamada a figurar en el mundo artístico, dados el estudio y consagración que es de suponer en tal difícil carrera. Las tres organizaciones son: ‘La Compañía Dramática Nacional’, La de Operetas y Zarzuelas ‘Victoria Aguilera’ y la del género chico organizada por el maestro Rafael Ramos Albuja”.*²⁴⁵

La Compañía Victoria Aguilera continuaba con los preparativos para su debut y, para su beneplácito, contaba con la adhesión espontánea que el maestro Abelardo Reboredo había dispuesto para coadyuvar al buen desempeño requerido para el nuevo encuentro que tendría la compañía con el público. Así, tomó a cargo la dirección escénica, junto a Humberto Dorado Pólit.

*“La Compañía de Operetas y Zarzuelas María Victoria Aguilera, que ha logrado conquistar selecto personal, promete mucho, por la afinación de las voces, la naturaleza de los bajos profundos y los hermosos ensayos a que se ha dedicado como el robusto coro de LIDA, que satisface al más exigente. Sigán adelante sin obstáculos”.*²⁴⁶

El primer ensayo se realizó el 18 de octubre de 1926 en el Teatro Sucre, frente a las autoridades del Ministerio de Instrucción Pública, periodistas y familiares. Así relató la prensa la agradable sorpresa:

“El arte nacional, en sus múltiples manifestaciones va dando grandes pasos por el camino de su perfeccionamiento y de sus futuros triunfos [...] Si la perseverancia y el anhelo de belleza, que es severo en la corrección hasta de los mínimos detalles, han de ser virtudes que distinguen al carácter ecuatoriano, el arte, la más hermosa propaganda espiritual, nos servirá para hacernos conocer más de cerca en América, al igual de lo que hacen aquellos grandes países como Argentina, el Uruguay, México, donde un puñado de artistas pasean los nombres de sus respectivas patrias por el continente [...] Partidarios fervorosos de toda iniciativa artística, de toda muestra estética, hemos apoyado, sin restricciones, el cultivo del arte nacional venga de cualquier campamento, en tanto sea sincero, propio y generoso. Comprendemos que el sendero artístico por el que la juventud camina le ha de conducir airoso al patriotismo y a la civilización [...] El público inteligente ha tendido su mano al arte nacional y colabora con él, estimulándole moral y físicamente. Así lo ha demostrado al concurrir gustoso a las ve-

²⁴⁵ “Arte y teatro. Teatro nacional”, en: *El Comercio*, Quito, jueves 23 de septiembre 1926, p.2.

ladas de arte, desde hace algún tiempo [...] Sirvan estas palabras de introducción para dar cuenta del ensayo de ayer, en el que se lució la Compañía de Opereta y Zarzuelas María Victoria Aguilera [...] Diez señoritas y trece jóvenes se presentaron a cantar en los coros, destacando la robustez de las voces, como en el bello trozo de Barbieri y en el emocionante de Aída [...] Queda sonando dulcemente el Idilio, que aquel dúo en que se pondera el encanto de los Ojos glaucos, verdes mares, verdes mares de cristal²⁴⁷ [...] Gustó la representación de la graciosa obrita La gallina ciega, de chispeante música, en la que se distinguen dúos, cuartetos, tercetos y solos. Entre otros, sobresalió el dúo de las notas musicales y el sólo de la señorita Aguilera [que] cantó al comienzo del acto segundo, lo mismo que los demás conjuntos”.²⁴⁸

Con las mismas galas fue descrita la noche del sábado, 23 de octubre, día de la primera presentación de la nueva Compañía:

“A pesar de la lluvia tenaz, el Teatro Sucre estaba casi lleno en la noche del sábado último, con motivo de efectuarse la función del debut de la Compañía de Opereta y Zarzuela María Victoria Aguilera [...] Ya de [ilegible] se auguraba éxito completo a los artistas de esta nueva Compañía, por haber sido en otras ocasiones comprobadas las dotes artísticas de muchos de ellos [ilegible] llevados a cabo en nuestro Teatro principal [...] De manera especial merecieron aplausos la señora Rosa Saá y los señores Antonio Bedoya y Luis Carrillo, por los hermosos trozos ejecutados con toda perfección [...] El coro general presentado causó verdadera sorpresa en el público pues su notable potencialidad y eficiencia de ejecución satisficieron plenamente [...] El segundo acto estuvo a cargo de las señoritas María Victoria Aguilera y Vicenta Merizalde y de los señores Antonio Bedoya, José Antonio Aguilera y Humberto Estrella en la representación de ‘La Gallina Ciega’, obrita del género chico que mantuvo durante una hora en perfecta hilaridad al público que pagó con sus aplausos el buen desempeño de los artistas [...] Resumiendo, diremos que la función del debut de la Compañía María V. Aguilera constituyó el primero de los muchos triunfos que sin duda alguna cosechará en el vastísimo campo de sus actividades artísticas, para lo cual es menester que ponga en la obra emprendida, todo su amor y todas sus iniciativas”.²⁴⁹

Otro estreno tuvo lugar ese mismo mes de octubre, la noche del viernes 29. La Compañía de Revistas y Variedades formada por Rafael Ramos Albuja se mostraba al público por primera vez. Los nombres de Carlota e Inés Jaramillo y también los de Eva Raquel Echeverría, primera tiple, y Mariano Rojas, barítono, entre otros alumnos del maestro Trueba, fueron subrayados esa noche²⁵⁰. Al mismo tiempo, en el teatro

²⁴⁶ “Actividades del arte nacional”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 3 de octubre de 1926, p.3.

²⁴⁷ Se refiere a la interpretación del dúo compuesto por Rosa Saá y Luis Carrillo, del pasillo Ojos verdes cuyo nombre original del poema de Sansores es Idilio. La música como ya lo tenemos mencionado corresponde a José Ignacio Canelos.

²⁴⁸ “Arte y teatro. Por el arte nacional”, en: *El Comercio*. Quito, martes 19 de octubre de 1926, p.2.

²⁴⁹ “El debut de la Compañía de Zarzuelas”, en: *El Día*, Quito, martes 26 de octubre de 1926, p.1.

Popular, la Compañía María Victoria Aguilera continuaba con sus presentaciones, en esta ocasión deleitaba al público con la obra *La gallina ciega*:

“La función que anoche se dio en el simpático teatrillo atrajo la curiosidad de numerosas personas. La Compañía María Victoria Aguilera se desempeñó admirablemente haciendo las delicias del público, que gusta de los encuentros musicales de la Zarzuela española *La gallina ciega* [...] A los aplausos que arrancó esta chispeante obrita en que la cotorra y el violinista del frente dan margen para amistades, enamoramientos y enredos de familia, se unieron los del acto final de variedades en el que la dulce voz de la señora Rosa Saá, produjo vivo entusiasmo, sobre todo en los pasillos y la hermosa canción española. Los coros muy acompasados y robustos”.²⁵¹

Anunciaba esta Compañía la presentación de la obra *El anillo de hierro*. Pese a los exigentes ensayos que debe haber representado la preparación de esta obra teatral, el maestro participaba, además, en un homenaje a José Calasanz y Baradat, conferencista religioso español, preparado esos días en el salón de actos del colegio Sagrados Corazones. En este acto participaron también su alumna Marieta Viteri y varios alumnos del Conservatorio, como también aficionados del arte musical pertenecientes a la sociedad quiteña. Después de los discursos que destacaban la labor del padre Calasanz, siguieron los números que el periodista destaca así:

“La señorita Marieta Viteri, deleitó al auditorio con la armonía de su hermosa voz, cantando una parte de la *Traviata*, y arrancó nutridos y entusiastas aplausos [...] Il *Trovatore* arreglado por Allard suministró ocasión a la señorita Inés Cobo para demostrar una vez más sus excepcionales cualidades artísticas, pues su violín sabe obedecerle manso y humilde produciendo dulcísimos acordes y variadas modulaciones [...] Terminó el acto literario con una canción española [*La partida*] cantada por el señor José María Trueba, como él sabe hacerlo, con una magnífica voz dulce y armoniosa”.²⁵²



Rafael Ramos Albuja, músico, compositor, director de orquesta, motivador del teatro ecuatoriano. Cortesía del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

²⁵⁰ “Arte y teatro. En el Sucre”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 31 de octubre de 1926, p.2.

²⁵¹ “Arte y teatro. En el Popular”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 31 de octubre de 1926, p.2.

Cumplido este compromiso, los repasos para la representación de *El anillo de hierro* continuaron y el ensayo general fue la noche del sábado, 18 de noviembre de 1926, en el Teatro Nacional Sucre. La obra escénica de Zapata y Márquez la contó un cronista de El Comercio:

*“Hacía muchísimos años que no habíamos asistido a la presentación de aquellos melodiosos melodramas de música tan sentimental y comprensible, que tanto gustaba a los tranquilos moradores de la querida Quito. Compañías rumbosas extranjeras -han transcurrido de esto varios lustros- venían a regalarnos La Tempestad, La Bruja, El Juramento, Jugar con Fuego, Los Mosqueteros Grises, etc., arrancando de la concurrencia vítores y elogios [...] Imaginaos ahora el esfuerzo que representa para una Compañía Nacional el que reviviendo las dulces cosas del pasado, haya acometido: la de un drama lírico de tradicionales y grandes proporciones, rico en música melodiosa. Anoche la representación de la obra en verso de Marco(s) Zapata El Anillo de Hierro, con deleitables notas del maestro Miguel Márquez (Marqués), fue positivo triunfo para la simpática Compañía María Victoria Aguilera”*²⁵³

Los días difíciles vendrían desde aquella muestra notable de arte que exhibieron los componentes de la Compañía. Aquel *fantasma* del que hablamos en páginas anteriores, visitaba la puerta de la agrupación que, magistralmente dirigida, rendía frutos en beneficio del teatro ecuatoriano.

La rivalidad hacía estragos en las tres compañías que existían en esos días, cuando disolver una para formar otra, o cambiarse a las filas de la competencia se hacía muy habitual, lo que hacía presagiar hasta la propia desaparición de las noveles agrupaciones. Entonces, se escucharon voces que llamaban a la reflexión para tomar las medidas adecuadas y no desestabilizar el naciente arte escénico:

*“El Ministerio de Instrucción Pública y teatros en vista de que el arte nacional por un lado progresa y por otro tiende a disgregarse, está preparando un reglamento para evitar, en lo posible, la disolución de las compañías que se han dedicado a la escena [...] Por lo visto, se quiere que los artistas formen carrera, prosigan su labor, progresen, en una palabra [...] Y sin constancia y un poquillo de disciplina nunca llegará a florecer el arte nacional que tantos desvelos supone [...] Sucede que en los distintos y simpáticos grupos que se han dedicado a las tablas hay elementos armónicos y hay disociadores, hay voluntades francas y hay malas voluntades. Lo práctico es exigir un espíritu más unido, algo de desinterés, miras altamente patrióticos, amor a la belleza antes que al negocio”*²⁵⁴

²⁵² “Acto literario musical”, en: *El Porvenir*, Quito, martes 9 de noviembre de 1926, p.1.

²⁵³ “Arte y teatro. Anillo de hierro”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 19 de noviembre de 1926, p.3.



José María Trueba, antes de una actuación en el Teatro Sucre. Archivo de Rita Trueba Valdivieso.

Al parecer, los éxitos iniciales marcaron a ciertos representantes de las compañías y, en base al trabajo sacrificado de los que hacían realmente el espectáculo, buscaban altos beneficios económicos. Este no era el caso de la Compañía *María Victoria Aguilera* que prefirió quedarse sin representantes y seguir por su cuenta en busca de un desarrollo artístico sostenible. Sin embargo, muchos estragos causaría esta resolución, pues los Hnos. Marín, quienes solían representar a la Compañía, optaron por la conformación de otra, a la que llamaron *Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela*, y nombraron como director honorario a Sixto María Durán, provocando la salida de varios elementos a la *Compañía María Victoria Aguilera*.

En esta nueva Compañía encontramos nombres de alumnos del Conservatorio de las clases de solfeo, dictado y vocalización del maestro Trueba como Delia Villacrés, Dina Espinoza, Zoila Villagómez, Maruja Pazmiño, Alberto Herrera, César Calderón, Luis Larrea Ch., y José Villamarín. Se completaba la nómina con los ya conocidos José Ignacio Canelos, maestro director y concertador; las sopranos María Fasciola, Vicenta Merizalde; las contraltos Imelda Correa, Lilian Villacrés; los tenores Antonio Bedoya, Luis A. Cano, Augusto Castro, Alfonso Quiroz, y Luis F. Vaca; los barítonos Julio C. Espinoza y Ricardo Rodríguez; y el bajo Humberto Estrella²⁵⁵.

Esta era la cuarta compañía que, en tiempo por demás fugaz, apareció en el espacio artístico de Quito pues, bien vale el dicho popular fue *debut y despedida*, ya que, después de largos repasos, solo presentó dos funciones (matiné y velada nocturna) el domingo 2 de enero de 1927. La zarzuela escogida para tal ocasión fue *La marcha de Cádiz*²⁵⁶.

Como grandes pilares quedaban las tres compañías que se habían nutrido, incluido la última, de la vitalidad artística generada en el Conservatorio, muy firmes en su empeño por vigorizar el joven teatro ecuatoriano, aunque la *María Victoria Aguilera* había sufrido serias dificultades por la imprudente separación de varios de sus elementos. Aún así, se dio modos para finalizar el año en el que mostraba a nuevos integrantes que llegaron para dar alivio y personalidad a la Compañía. Este cierre de temporada marcaba el retorno de Rosa Saá, la prestigiosa mezzo-soprano y los números de variedades invitaban a dos jóvenes que brillaban en el baile moderno, América Salazar y Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932), alumnos del Conservatorio.

²⁵⁴ “Arte y teatro. Por el arte escénico estable”, en: *El Comercio*, Quito, viernes 26 de noviembre de 1926, p.8.

²⁵⁵ “Arte y teatro. La nueva Compañía de Operetas y Zarzuelas”, en: *El Comercio*, Quito, 8 de diciembre de 1926, p.8

El Diario *El Comercio* publicó la siguiente nota que describe la situación de las compañías en ese momento:

“Tres compañías han recreado al público en estos días con sus actos dramáticos y de variedades, en esta como lucha de competencia artística que se ha despertado. Como ya los quiteños tienen que escoger, muy natural es que seleccionen, palpando que empresa nacional se preocupa más de estudiar y cual otra festina los espectáculos. Como no hay mal que por bien no venga, como suele decirse, la disgregación de los primitivos y bien formados grupos, este barajar de elementos, ha traído como resultado el estímulo, ya que algún grupo se empeña en sobresalir, presentándose en mejores condiciones, para rivalizar, justamente con los demás y superarlos”.²⁵⁷

En esos días, la Compañía Dramática Nacional presentó *La ilusión perdida* de Edmundo Niky, la Compañía Ecuatoriana de Comedias y Variedades escenificó *El corazón despierta* de José Francés, y la Compañía *María Victoria Aguilera*, varios números en una matiné:

“Soberbia la Matinée del domingo. Actuó la Compañía Lírica Victoria Aguilera. Como sólo nos concretamos a reflejar la actitud de los espectadores, diremos, en obsequio a la verdad, que aplaudieron estrepitosamente números como la selección de Verdi, tomada del Trovador y Rigoletto, lo mismo que la del Conde de Luxemburgo. Representa un visible esfuerzo que nos regalen con fragmentos de óperas y operetas. La voz de la señora Saa gusta, con razón. Del baile apache ya en otra ocasión dijimos lo que sentíamos. El público exigió la repetición de la Zamba argentina ejecutada por la pareja Salazar-Ojeda”.²⁵⁸

En este mes trataba de reorganizarse la Compañía Ramos-Albuja, la misma que no lo consiguió hasta un año después y utilizó, entonces, otro nombre. A esta Compañía también le había llegado el desgraciado momento de la separación de varios de sus miembros. A esto se sumaron las noticias de disolución de la Compañía Dramática Nacional. Felizmente, todo fue aclarado a su debido momento y la carrera ascendente de estos grupos teatrales siguió su camino de lucha y sinsabores, pero también de triunfos y halagos.

¡El espectáculo debía continuar! Y para 1927 las tres compañías interpretarían nuevas obras. *No te ofendas Beatriz* de Arnichez y Abati, sirvió para que Carlota Jaramillo surgiera como revelación artística y Marina Moncayo, en *Sol de Aldea*, destaque su ya logrado prestigio.

²⁵⁶ “Arte y teatro. Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 3 de enero de 1927, p.2

²⁵⁷ “Arte y teatro. La competencia artística”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 29 de diciembre de 1926, p.6

En lo que a la Compañía *María Victoria Aguilera* concierne, preparaba algo fuera de lo común. De las obras del género chico, que tanta acogida y cariño tuvo el público, daba un salto mucho más profesional. Preparaba con arduo trabajo la ópera moderna *El Conde de Luxemburgo* del maestro búlgaro Franz Lehar. Para ello, había reconquistado a varios de sus “hijos pródigos”, pues la obra a representar exigía de un compacto y numeroso elenco, así como también de la experiencia de sus participantes. Creemos que los ensayos se realizaron en el mismo Teatro Sucre puesto que, desde diciembre del año anterior, el Ministerio de Instrucción Pública había resuelto

“...conceder el Teatro Sucre a las cinco compañías nacionales existentes, por una semana a cada una, en riguroso turno y con una serie de prescripciones tendientes a evitar el deterioro del edificio y los muebles del Teatro. Así pues ninguna Compañía podrá dar más de dos funciones al mes, la una el sábado por la noche y la matinée del domingo en la mañana, pues los demás días de la semana, están dedicados para los ensayos”.²⁵⁹

Se buscaba que las Compañías estén bien preparadas para sus presentaciones, y así sucedió con la agrupación teatral a la que hemos seguido los pasos, por todo lo que en ella significó el aporte palpable del maestro Trueba.

Resultó extenuante la titánica tarea de conseguir los trajes especiales de los personajes que la obra demandaba, instalar toda una escenografía jamás utilizada en presentaciones artísticas nacionales, unir más de cuarenta maestros para conformar una gran orquesta que brille en el escenario con un nuevo repertorio musical, contratar tramoyistas, porteros, pintores, etc. Sin embargo, el afán de superación de los dueños del espectáculo hizo que todo contratiempo fuera superado con la frescura y brío de la juventud:

“Partidarios fervorosos del resurgimiento del arte nacional en todas sus manifestaciones, hemos procurado, con amplitud de criterio, prodigarle nuestro aplauso, apreciando en todo lo que vale la dedicación a una carrera de suyo tan ingrata, cuando a veces, el medio ambiente no es muy favorable, y en ocasiones medio hostil, dado el prejuicio que contra todo lo que es ecuatoriano suele reinar entre los ciegamente adoradores de lo exótico [...] Por otra parte, la estrechez de criterio y los círculos que no faltan cuando de apreciar la belleza se trata, ha dividido con frecuencia, gustos, pareceres y simpatías”.²⁶⁰

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ “Concesión del Teatro Sucre”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 29 de diciembre de 1926, p.6.

Al continuar, la nota periodística que narraba el ensayo de la Compañía *María Victoria Aguilera*, se preguntaba:

“¿Imagináis el esfuerzo que representa el que por primera vez en Quito, se haya logrado triunfar, estudiando, con elementos nacionales una opereta moderna? Aún resuenan en nuestros oídos la agradable música, tan aplaudida en Viena, esparcida luego por el mundo [...] Muy bien ejercitado *El Conde de Luxemburgo*, significará el éxito colosal para la Compañía, y es una bella realidad para el arte nuestro. Canto y música, baile, corrección escénica, todo aprendido con pundonor artístico. Los coros, sobresalen e impresionan favorablemente [...] Dar una opereta, y de música tan difícil como *El Conde de Luxemburgo*, cuyo segundo acto es de tanta complicación de técnica y notas, comprueba que la voluntad, puesta al servicio del arte, obra primores [...] ¡Que dulzura de voces! El conjunto nacional, después de incesante trabajo ha obtenido lauros [...] Quito ha de corresponder a este acontecimiento artístico, pensando en el esfuerzo que ha requerido. A todos, director de escenas, de orquesta y de coros; a todos los artistas les deseamos la justa compensación de sus largas fatigas, de sus estudios sin desmayo [...] El paso supremo ya está dado. ¡Adelante!”²⁶¹

Y el gran paso supremo se dio la noche del sábado 19 de febrero, ante una gran concurrencia al teatro insignia de la cultura de Quito. Así fue narrado el desenvolvimiento de la Compañía que salió triunfante ante su público:

“Bello estuvo el teatro, engalanado por una selecta y entusiasta concurrencia que ocupaba todos los asientos, y hasta los pasillos laterales, ávida de presenciar la primera opereta dada en Quito, estrictamente con elementos nacionales [...] Desde que la orquesta rompió a tocar, el público se interesó por la representación. ¿Qué decir de la robusta y encantadora voz de la artista señorita Rosa Saá? Se lució en muchos pasajes. Justo es que el auditorio le haya manifestado repetidas veces su complacencia. Domina los solos más complicados y las notas salen de su garganta llenando el teatro de armonías [...] La señorita *María Victoria Aguilera*, que tantas simpatías inspira se desempeñó admirablemente. Fue una *Julieta* ágil y picaresca que agradó mucho. Lo mismo decimos en la parte cantable y en los dúos con su hermano *J(osé) Antonio Aguilera*, que hace de pintor *Bissard* [...] En [*Luis*] *Carrillo* observamos una total transformación: tiene aplomo en sus actos, se palpa que el ensayo fue eficaz y firme el canto. Interpretó a pedir de boca al príncipe *Basilio*, con espontaneidad de movimientos y gracia, hasta en su alusión a los diarios locales [...] Bien enamorada la Marquesa, o sea la señorita *América Salazar*; lo mismo *Clarita*, la señorita *Fasciola*...

... Magníficos y robustos los coros...

²⁶⁰ “Arte y teatro. La primera ópera en Quito”, en: *El Comercio*, Quito, 13 de febrero de 1927, p.2.

²⁶¹ Ibidem.

[...] Después de esta prueba en arte, ha demostrado la Compañía de Operetas y Zarzuelas María Victoria Aguilera de lo que es capaz [...] ¿No es verdad, imparcialmente, que satisfacen estos avances culturales artísticos y de buen gusto, puesto con tanto empeño de manifiesto en la Capital de la República?”²⁶²

Esta misma función se repitió el día siguiente en horario de matiné, y provocó elogiosas frases por parte de la prensa:

“Conocida es, y apreciada en lo que vale, por el público de Quito, la producción inimitable del maestro Franz Lehar; por lo tanto quédese nuestro elogio para él, que sería pequeño, sin que lo escribamos y hablemos al correr del tiempo y de la pluma, del esfuerzo meritorio y digno de aplauso de los jóvenes artistas, compatriotas nuestros [...] En efecto nada más digno de aplauso, repetimos, que la contracción, el estudio y el afán de la Compañía de Operetas y Zarzuelas, de esta Capital, por demostrar que en Quito hay almas y hay mentalidades que nacieron para el arte y para el arte musical, bello y conmovedor como ninguno, quizás en mayor número que en cualquier otro lugar de la República [...] Así pues, tuvimos la oportunidad de asistir a la matinée de ayer y de aplaudir muy sinceramente la representación de la ya nombrada Conde de Luxemburgo”.²⁶³

Fue un éxito total para la Compañía que había roto muchos tabúes puesto que, al adentrarse en este género artístico de gran alcance, se demostraba que el artista ecuatoriano podía, con estudio, disciplina y proposición, alcanzar grandes metas. Logró romperse el pesimismo que algún escritor plasmó en 1907 cuando manifestaba:

“Puesto que nuestra lírica parece está echada a perder, que sea en buena hora, aunque mucho nos duela, pero a lo menos nuestra dramática que está en pañales y que puede ser bien dirigida, desde sus comienzos, se salve de esa ruina general, de esa anemia de la raza, que en todo nos trae abatidos y degenerados”.²⁶⁴

Eran años iniciales, también para la música ecuatoriana. El amor por nuestras propias manifestaciones artísticas crecía. Aquí anotamos un hecho sobresaliente, los participantes eran alumnos del ya muy reconocido maestro Trueba. Antonio Bedoya, Humberto Estrella y José Ignacio Canelos habían creado el Grupo Lírico José Ignacio Canelos, el mismo que partía en gira por varias provincias de la Costa y Sierra del país, para difundir las creaciones de Sixto María Durán, José Ignacio Veintimilla (s.XIX-1938), Rudecindo Inga Vélez (1901-1984) y otros.

“...se proponen propagar los pasillos ecuatorianos, tomándolos de los más autorizados autores [...] Del mismo maestro Canelos difundirán algunas composiciones, como el caprichoso pasillo Flor de otoño, Ojos verdes, Madrigal de amor, etc, etc., muy conocidos en Quito [...] Llevan un eco de lo que en Quito se apreció y aplaudió, por interpretar el alma triste de un pueblo, que tanto gusta de las tonadas melancólicas y desgarradoras [...] Aunque a veces algunas piezas musicales de este jaez son monótonas, no hay duda que la relevante voz del tenor Bedoya y del bajo Estrella los vuelven agradables y sentimentales, por la magia del canto”.²⁶⁵

En marzo de 1927, fracasaba el intento de Pedro Pablo Traversari de formar una nueva compañía con

“dispersos elementos nacionales, con los revolucionarios, digamos, de las tres compañías teatrales, nos comunican que se ha desorganizado ya, ignoramos por qué circunstancias, pero esta revuelta ha coincidido con la fracasada militar, lo que prueba que el ejemplo es contagioso y que cuando no hay paz, todos se perjudican, inclusive el naciente arte nacional, va floreciendo paulatinamente, con fundadas esperanzas para el porvenir”.²⁶⁶

Durante esos días, se formaba la Compañía Dramática Nacional Barahona & Cía. En ella se anunciaba la participación de Marina Moncayo, Marina Gozembach, Olimpia Gómez, Marco Barahona y Jorge Icaza, entre otros. Jorge Araujo Chiriboga y Alfredo León organizaban la Compañía de Dramas, Comedias y Revistas.

El domingo 17 de abril, la compañía que más prestigio había ganado en cartelera luego de su estrepitoso éxito con El Conde de Luxemburgo, presentaba La viuda alegre del mismo Franz Lehar. Este acto contó con gran lujo escénico en sus extraordinarios números de baile, decorado y vestuario ex profeso para esta obra, y tres grandes orquestas²⁶⁷.

“El selecto público se retiró satisfecho. Oímos en la concurrencia el deseo de que se volviera a dar Viuda Alegre, por cuanto muchas familias, a causa de las actuaciones sociales de Pascua no pudieron asistir al Sucre [...] Los asistentes al Teatro saben apreciar el esfuerzo que representa para la Compañía de Opereta y Zarzuelas Victoria Aguilera, montar una obra de tanto lujo y aparato como ‘Viuda alegre’. Al esplendor escénico y desempeño en las tablas, hay que añadir el estudio musical que es intenso, lo mismo que el canto. Doble estudio, pues, que

²⁶³ “Teatro Sucre. El Conde de Luxemburgo”, en: El Porvenir, Quito, febrero de 1927, p.1.

²⁶⁴ “Más sobre teatro y obras teatrales”, en: El Comercio, Quito, domingo 29 de diciembre de 1907, p.1.

²⁶⁵ “Arte y teatro. Los propagadores del pasillo nacional”, en: El Comercio, Quito, viernes 4 de marzo de 1927, p.5.

²⁶² “Arte y teatro. El Conde de Luxemburgo”, en: El Comercio, Quito, lunes 21 de febrero de 1927, p.8.

*supone sacrificio en nuestros días [...] Cuando las obras son difíciles y suponen repetidos ensayos, el público, de modo espontáneo, corresponde al afán desplegado por los artistas nacionales*²⁶⁸

Para mayo del mismo año, el Ilustre Concejo Municipal de Quito, preparaba una vez más las fiestas galantes de la efeméride patria. Para esta ocasión, la prensa solicitó que los premios que anualmente entregaba la noble Institución a quienes se destacaban en las letras, el arte, o las industrias, fuesen otorgados a quienes estaban realizando la gran labor de fundar el teatro ecuatoriano y, de esta forma, seguir incentivándolos.

*“Inspirados en iguales ideas las corporaciones del país, el gobierno, y algunas veces, los simples individuos, establecieron premios para estimular las actividades loables de los que se engrandecen en el trabajo dignificador o hacer el bien inestimable de pulir los sentimientos con el cultivo del arte o de añadir nuevas ideas a la Ciencia educadora [...] los premios Constancia, al Mérito y Ornato [...] De algún tiempo a esta parte se nota una decidida inclinación al teatro entre elementos que reúnen muchas cualidades para el drama, la comedia y la opereta de las que dan reiteradas pruebas en las funciones que congregan en el Teatro Sucre a numeroso público [...] Nos gustaría ver que en el próximo veinte y cuatro de mayo la Entidad Municipal conceda premios adecuados a los elementos que más se hayan distinguido en los tres cuadros nacionales que actúan en el Teatro de esta ciudad”.*²⁶⁹

La petición fue acogida por la comisión de la fiesta patria y, así, comenzaron los preparativos para el gran concurso que se desarrollaría en una gran velada. La ciudad se llenaba de alborozo y esperaban sus habitantes, vivamente emocionados, la secuencia del programa que incluiría la actuación de las Compañías nacionales de teatro. Las mismas a las que habían volcado sus preferencias, incluso, sobre la afición por asistir a las salas de cine, a las que casi habían abandonado por asistir asiduamente a esperar los dramas en vivo. Este asunto irritó a las empresas de cine, que optaron por desprestigiar a la competencia artística.

“Desde hace algún tiempo hemos venido observando el desarrollo que ha adquirido el arte escénico entre una parte de nuestra juventud. Se han descubierto tantos artistas que con ellos se han podido formar cuatro o cinco cuadros dramáticos, de operetas y de variedades [...] En la carrera triunfal de sus iniciaciones, los artistas nacionales empezaron, sin ellos pretenderlo y únicamente en fuerza de las situaciones, a hacer competencia al cine. Nuestro público prefirió el espectáculo vivo y real, a este otro escenario de artificio, por más que en la pantalla se

*reflejaron figuras de artistas extranjeros de renombre [...] Buena es la propaganda. Cada empresario está en su derecho de intensificarla; pero no debe ir hasta el extremo de deprimir calculadamente a quienes le hacen competencia, inevitable en todo orden de cosas [...] En nosotros debe además primar un sentimiento de patriotismo. Se está formando el teatro nacional, se está germinando una nueva profesión; un nuevo derrotero para los jóvenes de talento, de uno y otro sexo, y no puede, no debe un ecuatoriano, obedeciendo a influjos extraños, convertir en campaña de nuevos intereses económicos, que debe ser apreciación culta de méritos, advertencia saludable y medida, consejo desinteresado y acertado”.*²⁷⁰

Había, entonces, que consolidar este gran momento en la velada de la fiesta patria que se anunciaba. Los quiteños veían a los jóvenes de la *Dramática Nacional*, la *Victoria Aguilera*, y la de *Comedias y Variedades* en su rápido caminar, yendo y viniendo de la Plaza del Teatro para sus ensayos, cargando sus trajes, leyendo *de reojo* la parte del drama a ellos asignada, silbando las notas musicales de la obra, etc. Pero, claro, no se podía perder el contacto con el público y, mientras llegaba el ansiado día, programaban funciones para ese fin de semana:

*“Después de cantar en la matinée del domingo la difícil opereta El Conde de Luxemburgo ante numeroso auditorio que aplaudió repetidamente a los actores nacionales, en la noche pusieron en escena la zarzuela de dos actos, letra de Miguel Ramos Carrión y música de Fernández Caballero, La Gallina Ciega. Ciertamente la obra ha sido estudiada con todo esmero y la música ágil y comunicativa fue interpretada con propiedad [...] El público, impresionado gratamente escuchó después la música del maestro Chueca en la zarzuela en un acto y cuatro cuadros intitulada Las zapatillas [...] Gente de pueblo, aragoneses, aragonesas vestían conforme a los gustos de la época [...] El baile de los campesinos al son de las castañuelas alegres reunió distinción y propiedad”.*²⁷¹

En esta nueva presentación de la Compañía *María Victoria Aguilera* tuvieron destacada actuación Rosa Saá, María Victoria y José Antonio Aguilera. Repitieron el mismo espectáculo la noche del 22 de mayo, contando en el escenario a más de cien artistas que cantaron el Himno Nacional y del trabajo. Se ofreció a los asistentes ópera y, en el número de variedades, se cantaron pasillos²⁷².

²⁶⁶ Compañía en formación. En *El Comercio*, Quito, viernes 11 de marzo de 1927, p.2.

²⁶⁷ Teatro Sucre.- La viuda alegre. En *El Comercio*, Quito, domingo 17 de abril de 1927, 1927, p.5.

²⁶⁸ “Viuda alegre”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 18 de abril de 1927, p.2.

²⁶⁹ “Arte y teatro. El estímulo al teatro nacional”, en: *El Comercio*, Quito, 3 de mayo de 1927, p.2.

²⁷⁰ “El cine y el arte nacional”, en: *El Comercio*, Quito, lunes 9 de mayo de 1927, p.3.

¡Y llegó el día! La competencia anunciada, que tanto habían esperado los amantes del teatro, debía darse esa noche como cierre de los festejos patrios:

*“Es muy atractivo el programa que se ha elaborado para la función de gala que se presentará en el Teatro Sucre la noche del 24 de mayo [...] Los tres cuadros teatrales que ya se conoce el público de esta capital se han unido para contribuir al éxito de la velada. Nos parece muy bien que los artistas nacionales, en homenaje a la efemérides magna que celebraremos el próximo martes, aúnen sus esfuerzos y nos deleiten ya con el drama y la comedia, con el dúo de la opereta o la zarzuela o con el robusto solo de ópera [...] Así unidos por el entusiasmo común, quisiéramos en toda su posterior carrera artística. Es verdad que la cooperación es uno de los mejores recursos del triunfo y para la definitiva formación del Teatro Nacional, el drama que educa, la comedia que divierte y enseña a veces y la música que afina el gusto, tendrán su lugar apreciable”.*²⁷³

La ciudad, pletórica de entusiasmo, pues esa noche tenía un compromiso con los artífices del espectáculo nacido en su terruño, acudió embebida de patriotismo a esperar la destreza que mostrarían las tres compañías:

*“Luces, flores y armonías, bellas mujeres, gala social, que transformaron el adornado recinto en un jardín; desbordante concurrencia que ocupaba hasta los pasillos y espacios laterales del teatro, he aquí lo que la mirada pudo abrazar la inolvidable noche del 24 de mayo de 1927 [...] Seda de los deslumbrantes vestidos femeninos; pedrería reluciente; pecheras masculinas irreprochables se habían dado cita en la velada de arte [...] Momento solemne de civismo y emoción, cuando ante la concurrencia de pie, se dilatan las sublimes notas del himno nacional, cantando en magnífica presentación, por la Compañía María Victoria Aguilera. Los sublimes acordes hacen latir de entusiasmo los corazones. Coro y sólo admirables [...] los vítores se prolongan como un oleaje rumoroso de entusiasmo”.*²⁷⁴

Una presentación de las compañías se dio luego de la intervención de la orquesta dirigida por José Ignacio Canelos:

“La patética obra de Pedro Mata, En la boca del lobo fue desarrollándose a la perfección por tres supremos personajes que trabajaron a conciencia: Marina Moncayo, Marina Gozembach y Marco Barahona [...] Triunfó, con el estudio presentado, la Compañía Dramática Nacional [...] En seguida le llegó el turno a la Compañía

²⁷¹ “Arte y teatro. Funciones de la Compañía de Operetas y Zarzuelas”, en: *El Comercio*, Quito, martes 17 de mayo de 1927, p.5.

²⁷² “Teatro Sucre. Compañía Victoria Aguilera”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 21 de mayo de 1927, p.5.

²⁷³ “Arte y teatro. Función de gala en conmemoración del CV aniversario de la Batalla de Pichincha”, en: *El Comercio*, Quito, sábado 21 de mayo de 1927, p.5.

*de Comedias y Variedades. El estreno consistió en El Ideal de Martínez Sierra. La comedia no gustó al público, el que se abstuvo de batir palmas [...] La tercera parte de la espléndida función llegó a la apoteosis. En toda línea, hasta en sus menores detalles, triunfó la Compañía de Opereta y Zarzuela Victoria Aguilera. Coros y solos despertaron el delirante fervor de la concurrencia que exigió insistentemente la repetición de algunos números. ¡Que voz la de la señora Rosa Saá! La habanera de la ópera Carmen mereció los honores del bis. Dulce y encantador el dúo del Anillo de Hierro. La tiple señorita María Victoria Aguilera cautivó al público. El tenor Leonardo Barriga, que cada día progresa, llenó todas las aspiraciones. La tiple ligera señorita María Fasciola y el artista señor José A. Aguilera nos deleitaron con un Gracioso Dúo de zarzuela Las zapatillas, muy regocijado [...] Bien interpretado el cuarteto del Conde de Luxemburgo por los señores Carrillo, Espinoza, Quiroz y Calderón [...] También se repitió a pedido general, el coro de las grisetas, dirigido por la señorita Aguilera, y tomando de Viuda alegre [...] Con mucho entusiasmo cantaron el septimeño de Las mujeres de la misma opereta [...] El coro final de los herreros, de El Trovador, resultó brillante. Este fragmento de ópera, robusto y esmerado, honra el estudio y genio artístico quiteño. En medio del resonante coro se destaca gloriosamente la voz de la señora Sáa. La manifestación espontánea de enhorabuena en cada bien escogido número rayó en el delirio cuando el telón está para volver a levantarse reclamando la presencia del personal de la Compañía Victoria Aguilera [...] Los diplomas y el cheque de quinientos sucres fueron entregados, con flores de galantería a las señoritas Marina Moncayo y Rosa Sáa. Por determinación del Tribunal calificador, se otorgó un merecido galardón igual por su constancia artística a la creadora del teatro lírico nacional señorita María Victoria Aguilera, entre salvas de felicitaciones [...] Vivirá mucho tiempo, en la crónica del arte teatral, el éxito de la función olímpica del 24 de mayo. El enorme auditorio no manifestó cansancio, a pesar de que la velada se prolongó hasta después de la una de la mañana, lo que prueba que el arte auténtico, como la música de Anfión y Orfeo, obra prodigios”.*²⁷⁵

El Ilustre Concejo Municipal de Quito, había reconocido el alto valor que representaba para la cultura ecuatoriana el valioso trabajo desplegado, en tan corto tiempo, por la competente juventud de la ciudad. En días posteriores, junio de 1927, la *Compañía Dramática* María Victoria Aguilera ofrecía *La gallina ciega* tanto en funciones de matiné como de noche.

“En la matinée de ayer, función dedicada al bello sexo, reprisaron la divertida zarzuela La gallina ciega que agrada tanto por su música como por las situaciones graciosas que se desarrollan en su cómico argumento. Todos

²⁷⁴ “Triunfo del arte quiteño”, en: *El Comercio*, Quito, jueves 26 de mayo de 1927, p.1.

²⁷⁵ *Ibídem.*

*los artistas que interpretan la obra, estuvieron felices. El cuarteto del primer actor fue escuchado con aprobación por la armonía del concierto y en el desempeño individual hay que anotar un considerable mejoramiento. Los señores Carrillo, Aguilera y Herrera, la señora Saa y la señorita Aguilera se lucieron en el diálogo de la zarzuela y en la expresiva música [...] Entre nutridos aplausos se apagaron los últimos acordes del Coro de los Herreros que presentaron con propiedad de la primera vez”.*²⁷⁶

Sin embargo, sobre estos sonados triunfos se extendía nuevamente los tentáculos de la envidia para generar desconcierto en el sano ambiente de la vida teatral. Diferencias y afán de protagonismo conducían a continuos quebrantos que frenaban el desarrollo que iban alcanzando las compañías existentes en ese segundo año de apogeo del arte escénico. Cada vez más, la prensa se preocupaba por este desolador panorama que ponía en riesgo los logros alcanzados en base a grandes sacrificios de alumnos y maestros que trabajaban por la cultura del país, antes que por el bienestar personal. Los artículos periodísticos incentivaban a una saludable confraternidad:

*“La desunión, las diferencias, las precoces susceptibilidades, y más aún, cuando estas han surgido en los comienzos de una empresa, en todo orden de cosas, tienden de manera fatal, al retardo de la misma, cuando no obran decisivamente en su fracaso o en su violenta ruptura. Nos lleva a estas consideraciones el rumor insistente que venimos escuchando acerca de que en los conjuntos teatrales que han merecido el favor público, se produjeron con alguna frecuencia, desagradados y empeños de separación, afán de formar nuevos cuadros, movidos seguramente por el anhelo de singularizar mayormente el éxito e impulsados por el benévolo elogio que no siempre produce los efectos a que se dirige y que no pueden ser otros que los de estimular y servir de ayuda a quienes se presentan con recomendables dones [...] Parece que el Ministerio de ramo, dictará a este respecto, una resolución exigiendo que actúen en el “Sucre”, solamente dos conjuntos teatrales, a fin de que no exista mayor selección del personal y no se produzcan las deserciones continuas cuando se trata de conceder el Teatro para las diversas presentaciones [...] ya observamos, hace poco, por la multiplicación vertiginosa de las compañías, que el intento de formar casa aparte, no traía provechosos resultados. Artistas que van y vienen, ni trabajan ni dejan trabajar. Destruyendo la obra del repertorio de una compañía, van a comenzar, con el aprendizaje de un nuevo papel en otro conjunto. Y así todo se malogra. La inestabilidad es un defecto nacional. Y lo es también un desmedido afán de aparecer siempre los primeros”.*²⁷⁷

Esta sería, lamentablemente, la constante disyuntiva por la que trajinaría el teatro lírico ecuatoriano en esos, sus primeros años. Solo la perseverancia de unos pocos mantendría abierta la esperanza de consolidar el proyecto de Durán, de Reboredo, de Trueba, Ramos Albuja, Carrillo, y otros.

Mientras tanto, el público de la ciudad seguía saboreando el sincero esfuerzo de sus artistas que, en su constante superación, querían mostrarse también en las provincias hermanas. Es así como, para julio de 1927, la Compañía de Comedias y Variedades emocionaba al público de Riobamba con la presentación de algunas obras de su repertorio y las magníficas caracterizaciones de sus miembros como Carlota Jaramillo, Alfredo León, Miguel Ángel Casares, Rubén Uquillas (1904-1976), Telmo Vásconez, Jorge Araujo Chiriboga, y otros. El corresponsal decía: “Ha tenido una serie de éxitos y vuelven a su querida Quito llevándose las simpatías de quienes aprecian sus méritos”²⁷⁸

Regresaban para preparar un homenaje que el Curso de Declamación y otros alumnos del Conservatorio, entre los que constaban varios pupilos del maestro Trueba, rendían a Sixto María Durán, director del plantel, con motivo de su onomástico. En la segunda parte del programa interpretaron a Joaquín Abati en el juguete cómico *Entre doctores*. En la primera parte, la orquesta junto a varios números de piano, violín y canto, donde se destaca la participación de Imelda Correa, Fanny Pineiros, Víctor Carrera, José María Ortí, Hortensia Proaño y Rosa L. Ortiz, engalanaron la noche especial del querido maestro Durán. El maestro recibió un obsequio cariñoso que consistía en un “escogido lote de libros entre los que figuraban la Historia del Arte y Vidas de los Grandes Músicos, Las enseñanzas del Quijote”²⁷⁹

El miércoles 10 de agosto, se llevaría a cabo el concierto anual de aquel año lectivo. Muy ocupados se encontraban los alumnos de la reconocida Institución Musical y, sin embargo, en cada una de sus presentaciones ponían de relieve su innegable evolución. El programa señalaba la actuación de la orquesta y el coro del Conservatorio en la interpretación del Himno Nacional y la *Sinfonía Patética* de Tchaikowsky. Luego, los alumnos Carlos A. Paz, flauta y Víctor M. Salgado (1891-ca.1971), cornetín, presentarían sus exámenes finales. Al cierre del concierto, el maestro Trueba y sus alumnas Fanny Pineiros y Lucila Meneses de Neira, interpretaron como solistas la introducción y coro inicial del 3er. Acto de la Ópera *Nerón* de A. Boito. El Diario *El Comercio* lo relató así:

²⁷⁶ “Arte y teatro. Funciones de la Compañía Aguilera”, en: *El Comercio*. Quito, viernes 17 de junio de 1927, p.5.

²⁷⁷ “Arte y teatro. Por la unión de los artistas nacionales”, en: *El Comercio*. Quito, sábado 18 de junio de 1928, p.5.

²⁷⁸ “La Compañía de Comedias y Variedades en Riobamba”, en: *El Comercio*, Quito, viernes 15 de julio de 1927, p.5.

“Era el año catorce, cuando en Quito escuchamos la primera Sinfonía, precisamente la primera de Beethoven, pensábamos ya que esta era la mejor forma de manifestación del aprovechamiento musical colectivo para el Conservatorio, la sinfonía y, a no dudarlo, se ha progresado en la organización de la orquesta, ya en la cantidad de ejecutantes, como en la eficiencia de los mismos, viniendo al desideratum o sea al equilibrio de la masa sonora, problema que implica tiempo y labor. Habríamos deseado ver sin embargo, un número mayor de contrabajos y un elemento más escolástico en los metales, facilitándonos de la aparición efectiva de las violas, en número bastante aproximado, aun cuando fue grande nuestro desaliento al escuchar el piano, sustituyendo impiamente a las arpas en el coro dramático de Nerone de Boito”.²⁸⁰

En noviembre, una nueva compañía hacía su debut. Se trataba de la *Compañía Lírica Nacional*, organizada por el experimentado artista Rafael Ramos Albuja. En ella, habían inscrito sus nombres personajes ya conocidos como Rosa Saá, Humberto Bedoya, Humberto Estrella y otros, quienes abandonaron, una vez más, la *Compañía de María Victoria Aguilera*. Tanto así, que no hemos encontrado, a partir de esos meses de 1927, otra actuación de la compañía que llevaba el nombre de su gestora y actriz principal. Suponemos que, a mediados de ese año, dejó de mostrarse en los escenarios de Quito. Sin embargo, en años posteriores intentaba su reorganización, la que significó una nueva frustración. A la misma María Victoria y a los demás integrantes se los vería actuar en otras compañías que surgían en el escenario teatral aunque en forma efímera, como fue el caso de la *Compañía Lírica Nacional* que, luego de dos funciones, desapareció. Al referirse a estos hechos, Rosa Saá explicaba que:

“Entre nosotros, cómo se halla el arte teatral? Las compañías quiteñas que iniciaron su vida artística en 1925 y 1926, han prosperado, han sufrido un retroceso en sus actividades, han entrado en un período de decadencia, anuncio de letargo en la fantasía y en la voluntad de sus componentes? [...] Si es así, el nuevo año; con sus tentadoras promesas de renovación debe llamarles a la doble lucha por su depuración y triunfo de su arte [...] La *Compañía Dramática Nacional*, la decana e iniciadora del arte teatral, se dividió en dos agrupaciones que le hizo perder su homogeneidad artística, base fundamental de su celebrada actuación. La de *Comedias y Variedades* que cultivara el género chico, chispeante y agradable con el encanto y la mareante sugestión de sus coros sonrientes, sus couplets y la elegancia y naturalidad de las fáciles piecitas que tuvo el acierto de elegir, llevó consigo el elemento masculino de mayor preparación y facultades artísticas, Alfredo León, Telmo Vásquez,

²⁷⁹ “Velada musical”, en: *El Comercio*, Quito, martes 9 de agosto de 1927, p.5.

²⁸⁰ “El Concierto de anoche”, en: *El Comercio*, Quito, jueves 11 de agosto de 1927, p.5.

Jorge Araujo formaron esa agrupación que junto a Carlota Jaramillo prendieron fácilmente en otra hora la chispa del entusiasmo y la simpatía [...] En la Dramática quedó el elemento femenino que encarnado en las naturales y epontáneas disposiciones de Marina Moncayo, y en la discreta de Marina Gozembach, armonizaba con las anteriores formando un conjunto admirable [...] La *Compañía Lírica Nacional* que luego de sus dos primeras presentaciones, se vio bruscamente cortada en el desarrollo de sus actividades por la presencia de una compañía extranjera de un lujo y boato abrumador, volverá muy pronto a la escena con obras de verdadero aliento, una vez que las naturales dificultades económicas, que es muy fácil prever en organizaciones que carecen de todo apoyo y de la palanca universal del capital, se hayan subsanado [...] Nuestro gobierno, presidido por un mandatario ilustre, no puede abandonar las *Compañías Nacionales* a su propia suerte, faltas de todo auxilio económico, teniendo sus elementos que dividir sus actividades entre el arte y las ocupaciones necesarias para obtener su subsistencia, mal pueden dar de si todo el esfuerzo que se necesita para la culminación de un éxito completo”.²⁸¹

Entonces, para edificar una obra, no había que continuar bregando con más entrega y sacrificio puesto que, incluso, quienes colaboraban con el espectáculo, tenían cada vez mayores exigencias que socavaban tristemente los exiguos ingresos de la taquilla.

“Hemos oído continuas observaciones acerca de la organización del servicio en el Teatro Sucre, que es menester rectificarlas de inmediato y ahora más que nunca que florece el arte nacional en medio de notables estímulos [...] La hoja de gastos del teatro asciende a una cifra que no guarda la menor relación entre lo que se considera como ganancia líquida y aquello que hay que abonar en concepto de tramoya, porteros, pintores, etc. [...] Hemos constatado que uno de los cuadros nacionales, sin ninguna exageración, el reparto correspondiente a los artistas resultaba inferior al que reclamaban los empleados del teatro [...] Se exige demás, advirtiendo, con un criterio comparativo, la exigüidad de las entradas que se cobran en las funciones teatrales”.²⁸²

Dos días después del comentario de Rosa Saá, en el mismo periódico un aficionado puntualizaba las razones que estaban llevando a la frustración del arte escénico en Quito:

“Si un barítono podía pasar a ser primer galán, bien. Lo importante era el primer lugar. Y si fracasaban los ensayos, quedaban vacíos los puestos, se perdía tiempo. Resentimientos fútiles retrasaban la marcha de estas em-

²⁸¹ Sáa, Rosa. “El Teatro Nacional”, en: *El Comercio*, Quito, viernes 6 de enero de 1928, p. 2.

*presas, desde los primeros momentos de su vida. La desunión se dejaba sentir con muestras visibles, y cada cual quería plantar su tienda aparte. El apoyo del gobierno, en este estado de cosas, hubiera sido el de la severa reglamentación [...] Aún entre las dos o tres empresas que llegaron a funcionar en un mismo tiempo, no existió la armonía que era de esperarse y todos ellos estuvieron sujetos a un repetido desgrane que no venía bien porque daba inmediata idea de inestabilidad [...] Bien enumera la señora Saá a los artistas nacionales que se destacaban del conjunto. Marina Moncayo merece, realmente, algunas palabras de excepción y las dos Marinas tienen, sobre todos los demás artistas nacionales, el mérito de no haberse desertado de su grupo [...] Pero olvida la señora Saá, entre los iniciadores del teatro nacional a María Victoria Aguilera que tiene páginas recomendables. Ella misma fundó, después de haber trabajado con aptitudes que no se pueden negar, en la comedia y el drama, la Compañía de Opereta y Zarzuela que llevaba su nombre y ¿Por qué no decirlo?, su entusiasmo”.*²⁸³

Más allá de los análisis que mostraban la fatiga momentánea a la que había llegado el teatro ecuatoriano, se reconocía el valor del mismo:

*“Si comparamos a nuestro teatro nacional con el de países análogos al nuestro, Colombia, por ejemplo, tendremos que reconocer que el nuestro está muy por encima, consideración que basta por si sola para que veamos lo sensible que sería por una causa o por otra, que se desperdiciaran aptitudes e inclinaciones naturales, que en no lejano día podrían hacer de sus poseedores verdaderos artistas”.*²⁸⁴

El periodista estuvo acertado con esta última afirmación. En años posteriores, su fe tendría satisfacciones dentro del desarrollo teatral pues, pese a que subsistirían los ya conocidos problemas, el teatro nacional se mostraría más sólido en su trabajo y muchos de sus artistas llegarían a planos estelares a nivel nacional e internacional.

Hasta aquí, hemos mostrado la importante influencia que tuviera el maestro José María Trueba, como forjador de una escuela de canto lírico en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, que significó la base de la primera generación de artistas del teatro lírico en el Ecuador. Muchos de sus alumnos también marcarían los años dorados de la música ecuatoriana.

²⁸² “Arte y teatro. Los servicios del Teatro Sucre”, en: *El Comercio*. Quito, jueves 2 de junio de 1927, p.4.

²⁸³ “Uno de butaca”. El teatro nacional”, en: *El Comercio*. Quito, domingo 8 de enero de 1928, p.5.



El Retiro

En 1929 fue el último año en que don José María Trueba depositó su enseñanza entre los pupilos que adiestraba en el colegio Nacional Mejía y en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. En julio de ese año tomó exámenes de canto a las alumnas de la sección de mujeres del Conservatorio Nacional, entre ellas, a Rosa Q. Betancourt, Laura Aulestia y Genoveva Suárez²⁸⁵. La noche del 10 de agosto, en el Teatro Sucre, vio graduarse como maestros en violoncelo y piano a Luis N. Salcedo y Víctor Carrera, respectivamente, sus alumnos de canto y dictado²⁸⁶.

Luego se despedía de sus alumnos y autoridades de ambos planteles, pues anunciaba su retiro para dedicarse, finalmente, a las labores que le encomendaba su familia. En marzo de ese año había fallecido su madre política y esto, a más de la muy sentida pérdida familiar, causaba estragos en la administración de las industrias que don Antonio Barahona, su suegro, junto a su difunta esposa, había hecho florecer y ganado gran prestigio nacional e internacional a través de sus productos.

*“Bajo el golpe implacable de la muerte van cayendo, una tras otra, estas augustas personalidades que, con la señora Mercedes Maruri de Barahona, han formado época, por sus patriarcales virtudes y por su rara inteligencia; siendo, por esto mismo, no solo orgullo de su familia, sino orgullo de la sociedad [...] No era menester tratarla mucho tiempo para conocerla. La bondad de su sonrisa, como si acariciara a todos los que se acercaba; su mirada penetrante, investigadora siempre de algún dolor oculto para consolarlo; ella tenía consuelos para todos: para los pobres, su fortuna; y para los tristes, el maravilloso consuelo de sus palabras, llenos de fe y de esperanza, como las palabras de una santa”.*²⁸⁷

En 1909 la fábrica de licores de su propiedad envió varias muestras a un concurso promovido por el Instituto Internacional de Alimentación e Higiene de París en el que obtuvo premios y elogios. “El Ron remitido de Quito por el Sr. Ba-



Mercedes Maruri. Con la fortuna que producía junto a su esposo acudía en pos del más necesitado. El Comercio. Quito, 1929.

²⁸⁴ “El teatro Nacional”, en: *El Comercio*, Quito, domingo 15 de enero de 1928, p.3.

²⁸⁵ *Actas de exámenes*, Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1929.

rahona rivaliza con los mejores de Jamaica ²⁸⁸. Medallas y diplomas llegaron desde París para acreditar aún más los licores que, magníficamente, se elaboraban en la fábrica ubicada en lo que hoy es la calle Antepara, frente a la primera plaza de toros de Quito, la Plaza Belmonte.

Otra actividad que rendía grandes frutos era la proveniente de los Molinos El Censo, allá en la ribera del Río Machángara. Era el sitio más confortable al que se acercaban los agricultores del Valle de los Chillos a convertir sus granos en harina. Esta gran industria, conocida por todos los quiteños durante muchas décadas, fue manejada como sociedad comercial, en la que Leonor, hija de Barahona y esposa de José María Trueba, era una de las socias.



Antonio Barahona, valioso industrial y filántropo de Quito. Revista La Ilustración Ecuatoriana. Quito, julio 1º de 1910. Año II.No.24, p.379.



Molinos El Censo, una de las propiedades de la familia Barahona-Maruri. Revista El Ecuador Comercial. ca.1924.

Ante tal tribulación, al finalizar el año lectivo José María Trueba programó un viaje a España y visitó a su familia en unión de su acongojada esposa y sus hijos María, José María, Gustavo, Julián y Teresita. En España, aquel marzo de 1930, nacería Araceli. Partieron desde Guayaquil en el barco *Horacio*, el que los llevaría en un largo viaje para conocer a la familia de su padre en San Sebastián.



San Sebastián, España (postal). A la izquierda, el edificio donde se alojó la familia Trueba Barahona. Archivo Rita Trueba Valdivieso.

Durante la estadía en España, también visitaron, en Zumaya, los astilleros de la familia. Sin embargo, la mayor parte del tiempo estuvieron en San Sebastián, la hermosa ciudad donde los recibieron sus amigos Santiago Aspiazu y su esposa. José María pudo, con seguridad, dedicar largas conversaciones con su hermano menor Julián, quien tenía su misma afición para el canto y también formaba parte del Orfeón Donostiarra en 1912²⁸⁹.

Días antes de abordar el lujoso barco de la Italian – line, el 18 de octubre José María Trueba y su esposa Leonor firmaron, ante el escribano Carlos M. Murrieta, un poder a favor de su amigo Desiderio Olano, para que

²⁸⁶ “El concierto del Conservatorio en el Teatro Sucre”, en: *El Día*, Quito, lunes 12 de agosto de 1929, pp.1y 8.

²⁸⁷ “La señora Mercedes Maruri de Barahona”, en: *El Comercio*, Quito, martes 19 de marzo de 1929, p.1.

²⁸⁸ “Informe desde París”, en: *La Ilustración Ecuatoriana*, Quito, 1º de junio de 1910, pp.379-380.

²⁸⁹ Certificado del Orfeón Donostiarra. Recop. José María Trueba (hijo), San Sebastián- España, 2003.



Fr. Agustín de Azkúnaga. Franciscano, originario de Ochandía, Guipúzcoa, compositor de música sacra y popular con ritmos ecuatorianos. Foto cortesía Alfonso Ortiz Crespo.

“... judicial o extrajudicialmente cobre y perciba las sumas de dinero y especies que por cualquier título correspondan al mandante o a su esposa, y otorgue recibos, finiquitos y cancelaciones; para que administre toda clase de bienes y especialmente la acción que a su esposa corresponde como condueña en el Molino El Censo, ubicado en el Cantón Quito; para que arriende esa acción al señor José Antonio Barahona en la suma de quinientos sures mensuales por el tiempo de tres años o más”.²⁹⁰

Este antecedente hace pensar que, quizás, el maestro Trueba pensaba ubicar su residencia en España por varios años y, al nombrar un administrador para sus bienes, aseguraban su probable retorno. Sin embargo, un aviso del viernes 6 de junio de 1930, en un diario de Quito, anunciando su retorno nos aclara que sólo fueron ocho meses los que permanecieron en España: “Ayer llegó a esta ciudad procedente de España el señor José María Trueba en compañía de su familia”²⁹¹.

Trueba había regresado y no podía obviar los acontecimientos artísticos de la ciudad. Algo estaba en marcha con relación al órgano existente en la iglesia de San Francisco. Éste emanaba ya sus últimas notas y quien, por tantos años, lo había acariciado artísticamente ya no encontraba la inspiración musical en ese magro sonido que había adquirido el añejo instrumento. “Pocas ganas de componer tengo en el actual instrumento, repuso, pues no me resultan los efectos, a causa de la limitación del órgano que carece de varias tonalidades, desde que su teclado es viejo y reducido”²⁹². Así se expresaba el padre franciscano Agustín de Azkúnaga Castañares, español nacido en 1885 en Ochandiano, diócesis de Victoria, provincia de Vizcaya, por lo tanto vecino de Trueba, con quién le unía una grata amistad.

Por esto, a la llegada de Trueba, sus amigos del arte le hicieron conocer que se había conformado un comité de damas con el objetivo de recaudar fondos que permitieran la adquisición de un nuevo órgano para el templo de San Francisco, para lo que habían organizado un concierto. El señor del canto se adhirió prontamente al trabajo en marcha y garantizó su asistencia en uno de los números del programa. Adicionalmente, al programa se había invitado al violoncelista ruso Bogumil Sykora, famoso en aquella época y que había despertado gran interés en conciertos ofrecidos anteriormente. También constaba Edmond Muller Miranda, violinista ecuatoriano cuya carrera artística se desarrolló en EEUU, y el ya conocido y prestigioso pianista Luis Humberto Salgado completaba el elenco maravilloso que actuaría la noche del sábado, 26 de julio de 1930, a las nueve de la noche en el Teatro Sucre.

²⁹⁰ Poder, en: *Protocolos*, Notaría 1ª Tomo II, Vol. II, Guayaquil, octubre de 1929.

El programa se había concertado de la siguiente manera:

PRIMERA PARTE

*Concierto en La menor, op. 33.- C. Saint Saens,
Allegro non troppo. Allegro con moto. Allegro non troppo.
(Intérpretes) Bogumil Sykora, violoncello; Luis Humberto Salgado, piano*

SEGUNDA PARTE

*Trío en Re menor op. 49.- F. Mendelsshon,
Molto allegro ed agitato. Andante con moto tranquilo.
Scherzo. Leggiero e vivace. Finale. Allegro assai apasionato.
(Intérpretes) Juan Pablo Muñoz, piano; Edmond Muller, violín y Bogumil Sykora, violoncello*

TERCERA PARTE

*Canto:
El pescador “Zórzico” (tradicional vasco)
Ideal, de Paolo Zozti
(Intérpretes) José María Trueba
p. Agustín de Azkúnaga, piano”²⁹³*

Cerraría el programa el violoncelo de Sykora con el acompañamiento al piano del padre Azkúnaga ya que interpretarían composiciones del franciscano, cuya inspiración tenía honda raíz en la música popular ecuatoriana. En el periódico *El Debate* de Quito encontramos el siguiente comentario:

“...el objeto de la velada que no puede ser más plausible como es el de recoger fondos para dotar de un órgano moderno a la valiosa joya colonial de San Francisco, así como también al grupo de artistas que en ese notable concierto tomaban parte, como son: Sykora, Juan Pablo Muñoz, Trueba y Humberto Salgado, a cuyo prestigio demasiado conocido de nuestro público había que añadir la presencia en el escenario, por primera vez en esta ciudad, de un fraile franciscano, de las cualidades artísticas del padre Agustín Azkúnaga [...] Tanto el

*padre Azkúnaga como el señor Trueba que deleitó a la concurrencia con la suave armonía de su voz, recibieron de la multitud ávida de ellos una nutrida salva de aplausos justamente merecidos. Sería largo el detallar punto por punto el triunfo que alcanzaron todos y cada uno de los números del programa acordado para la magnífica velada. Bástenos decir que las composiciones incaicas del padre Azkúnaga El testamento del Indio, Taita Quishpe y El Pastor y Kukú fueron admirablemente ejecutados por el vigoroso violoncello de Sykora y el piano del monje franciscano”.*²⁹⁴

Un mes más tarde, con ocasión de conmemorar el XV centenario de la muerte de su patriarca, la comunidad Agustina de Quito, organizó en la histórica Sala Capitular de su templo un hermoso programa literario – musical que contemplaba el siguiente orden:

*Marcha por la orquesta.
Discurso de presentación del acto por el R.P. Agustín J. Vaca.
Himno a San Agustín de Gounod, cantado por el coro agustino.
La personalidad de San Agustín.- Discurso por el señor doctor don Manuel Elicio Flor T.
Orquesta
Soneto a San Agustín, declamado por el Aspirante de tercer año de latín, Angel Emilio Rosero.
Scene de Ballet, fantasía Dúo de violín y piano, ejecutado por los señores Don Gerardo Alzamora y Vela y don Pedro Noroña Z.
Toma y lee, Oda declamada por su autor, el señor don Luis A. Salgado.
Angel Caído de Mandanci.- Piano y canto, ejecutados por el R.P. Gabriel
Moreno y el aspirante a segundo año de latín, Mario Descalzi.
Los Agustinos en el Ecuador.- Discurso pronunciado por el señor doctor don Julio Tobar Donoso.
La Tempestad, de Chapi.- Piano y canto ejecutado por los señores Francisco T. Rosero y Luis Carrillo.
Orquesta.
Discurso pronunciado por el señor doctor don Remigio Crespo Toral.
El Libro Santo, serenata de G. Braya.- Piano y canto, por el señor Víctor Paredes y señor José M. Trueba
Discurso, por el R. M. Prior, Fray Manuel Proaño.
Marcha Final, por la orquesta.”⁽²⁹⁵⁾*

²⁹¹ “Carnet Social”, en: *El Comercio*, Quito, 6 de junio de 1930, p.3.
²⁹² “Con el padre Azkúnaga”, en: *El Comercio*, Quito, miércoles 30 de junio de 1930, p.3.

²⁹³ “Programa. Teatro Sucre”, en: *El Debate*, Quito, sábado 26 de julio de 1930, p.8.

²⁹⁴ “La velada musical en el Teatro Sucre a beneficio del órgano de San Francisco de ésta Capital”, en: *El Debate*, Quito, martes 29 de julio de 1930, p.8.

Encontramos que ésta, su última actuación en un programa público, la realizó precisamente en las instalaciones del templo que, con tanta hermandad, lo acogiera en sus primeros años de permanencia en Quito. Adicionalmente, actuó junto a sus ex alumnos Francisco Romero, Luis Carrillo, Víctor Paredes y Mario Descalzi. A pesar de no actuar más en público, Trueba no abandonó a la Comunidad Agustiniana y, por muchos años más, siempre que ésta requirió de su concurso para eventos especiales, él acudía a exponer su canto desde el coro del templo. Así, lo evidencian varios testimonios de los que destacamos uno muy valioso entregado por el padre Aurelio Zárate, custodio por muchos años del Archivo de la Comunidad y que, en sus primeros años en la misma, admiró personalmente al maestro:



Luis Humberto Salgado, eminente músico y compositor nacionalista ecuatoriano. Cortesía del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

“Cuando me iniciaba dentro de la Comunidad Agustiniana, en calidad de postulante, allá por los años 1942-1943, en el Convento de San Agustín de Quito, recuerdo haber escuchado su timbrada voz en la celebración de las Misas de funerales solemnes ejecutando el canto en lengua latina Parce mihi, Domine (Perdóname Señor) y también el Ave María de Gounod, con el acompañamiento al órgano tubular por los maestros de capilla los señores Francisco Romero (ex alumno en el Conservatorio) y Luis Ortiz alternadamente [...] La intervención de José María Trueba era espectacular y causaba expectativa y sorpresa, pues comenzaba cantando desde atrás de la caseta del órgano, en el coro, y conforme avanzaba hacia delante su voz se ampliaba poderosamente, causando a los participantes de la Misa que llenaban las bancas de la iglesia, grata admiración, regusto espiritual. Luego llegaba hasta la baranda del coro emitiendo la melodía religiosa desde el disminuyendo hasta un crescendo poderoso que llenaba las arcadas del templo y dejaba en las lejanías un eco inolvidable de profunda espiritualidad y meditación contemplativa. Los fieles regresaban a mirar

*el coro y se encontraban con la figura de José María Trueba, un hombre hirsuto, de poblada barba y de mirada interrogativa. La gente le miraba con asombro y aplauso y quedaba prendada de su voz, de su canto hecho arte y armonía [...] En el Convento de San Agustín el señor Trueba tenía varios amigos entre los frailes. Razón por la cual era invitado para participar en diversos actos artísticos. De hecho, le encontramos participando en una VELADA LITERARIO- MUSICAL, que la Comunidad Agustiniana dedicó a su excelso Patriarca, en el xv Centenario de su muerte. En el programa desarrollado por este motivo actuaron celebridades del pensamiento y del arte musical e interpretativo. El No. 14 de este programa puso en escena al P. Gabriel Moreno, agustino, al Sr. Víctor Paredes (ex-alumno) y Sr. José María Trueba, quienes ejecutaron al piano, violín y canto El Libro Santo, serenata de G.Braga, que entusiasmó al selecto auditorio”.*²⁹⁶



Comunidad Agustina que recibiera al maestro Trueba en su Convento. “Décimo Quito centenario de la muerte del eximio doctor de la iglesia San Agustín 430-1930”, editorial Ecuatoriana, Quito-Ecuador, 1930.

²⁹⁵ “Velada literario-musical”, en: *El Debate*. Quito, miércoles 27 de agosto de 1930, p.8.

²⁹⁶ Zárate, Aurelio, O.S.A. En *Testimonio escrito*. Conocoto, septiembre del 2003.

Meses después de su retorno de España, la familia Trueba – Barahona adquirió una hacienda en Chillogallo al sur de Quito. *Santa Ana* era su nombre y guardaba un hecho histórico relacionado con Teodoro Wolf, pues desde sus patios partió hacia el volcán Pichincha en una de sus famosas expediciones que estudiaban el suelo ecuatoriano. La hacienda empleaba a diez trabajadores que se encargaban de la pródiga tierra de la que extraían papas, maíz, cebada, trigo; productos que se comerciaban desde el granero de la misma hacienda. La leche que era ordeñada de una apreciable cantidad de vacas, era enviada diariamente a lomo de mula, hasta la *Porta-viandita*, la casa – habitación de la calle Guayaquil, donde era comercializada con gran demanda. *Santa Ana* fue administrada personalmente por don José María a donde se dirigía diariamente en su automóvil para el control de las actividades de la propiedad. Ya de retorno, por la noche, departía alegremente con su familia extrayendo del piano notas musicales de los maestros universales y cantando temas populares de la tradición española como el que tenemos a continuación²⁹⁷:

*De este apacible rincón de Madrid
donde mis años de mozo pasé,
una mañana radiante partí
sin más caudal que mi fe.*

*Como un amor imposible
días de triunfo soñé
y mi fortuna fue tan propicia
que lo alcancé.*

*Cómo olvidar al querido rincón
donde el cariño primero sentí
mágica aurora de mi corazón
donde aprendió a soñar*

*Y el camino de la vida
yo aprendí sin más caudal
que la audacia por bandera
y un amor por ideal.*²⁹⁸

²⁹⁷ Información obtenida en entrevista con Teresita Trueba, hija del maestro.

Fueron quince años intensos los que dedicó a la labor agrícola, escapando a ella en ocasiones de sublime acto en el templo, para cumplir compromisos familiares o el requerimiento amable de sus hermanos agustinos para entregar su canto eterno.

El maestro José María Trueba falleció el 17 de octubre de 1945, luego de tres días de padecer angina de pecho que desembocó, irremediablemente, en un infarto fulminante. Una semana antes, había querido trabajar personalmente unos pozos en busca del líquido vital para el riego de la tierra, sustento de su familia.

Su desolada progenie ecuatoriana lo veló en la casa grande de la avenida 18 de Septiembre N° 167, desde donde se dirigió el cortejo hasta la Iglesia de la Compañía. La voz de uno de sus ex alumnos, Antonio Bedoya, lo despidió en medio de la imploración general.



(De izquierda a derecha) Luis F. Veloz, José María Trueba y Pedro Pablo Traversari con motivo del poema que escribiera Veloz, luego de una presentación del maestro en el Teatro Sucre. Foto de Luis F. Veloz; En: Revista La Ilustración Ecuatoriana. Quito, octubre 29 de 1910. Año II. No.35, p. 1

José María Trueba

*Pálido trovador, dulzura tanta
tiene su voz de acento cristalino
que innegable es creer que fue el Destino
quien, pasito, al nacer le dijo: “canta”
para el dolor que el corazón quebranta
para el amor que engendra el desatino
para toda emoción hay un divino
torrente de cristal en su garganta.
talvez mordido por el Hado impío
con nostalgias quien sabe de qué anhelo
-Cruza el mundo- hierático y sombrío.
¿Fallan tus ansias, no se soliviantan?
¡Oh consuélate Artista, allá en el cielo
junto a Dios tienen sitio los que cantan!*

Luis F. Veloz²⁹⁹

²⁹⁹ Veloz, Luis F, en: Revista Altos Relieves, Año 1 No.19-20, Quito, 1907, p.333.

A manera de conclusión

Habían transcurrido 39 años desde la llegada del maestro Trueba a nuestra ciudad. La pasión por enseñar su arte, y el amor que sentía por esta tierra y su gente, lo habían retenido tanto tiempo fuera de la ya lejana España. Solo regresó a su país natal en dos ocasiones y, a penas llegaba, pronto quería regresar, es que, todavía había mucho por entregar de su corazón y de sus habilidades artísticas.

Su nieto, Francisco Trueba Valdivieso, a quien pude entrevistar hace poco, (agosto del 2008) me relataba lo que su padre, Gustavo Trueba Barahona, le había referido sobre la llegada del maestro a nuestra ciudad:

“Cuando llegó a Guayaquil mi abuelo, se quedó en ese puerto muy pocos días, compró un boleto de tren para Quito, pues su aspiración era llegar lo más pronto a la capital del Ecuador. Decía (su padre) que, en ese tiempo el tren sufría muchos accidentes y que a mi abuelo nada lo asustó, en el trayecto del viaje, la frase favorita de él era: “Lo único que quiero es llegar a Quito” y cuando aconteció un descarrilamiento, él también ayudó para que pronto el tren siga su camino, alentando luego al fogonero con el grito de: “¡métele todo el carbón que nos vamos para Quito!”

Esta ciudad atraía poderosamente su inquietud. Él que había probado los mejores escenarios de Europa, que había triunfado en varias capitales donde su voz causaba admiración, y que, con los mejores grupos corales de su patria había ganado concursos mereciendo el reconocimiento de la prensa especializada, llegaba a un país donde aún era incipiente el arte en el cual él era maestro.

Y fue Quito, una pequeña ciudad de los Andes que, por referencias de su amigo José María Beobide sabía las mejores noticias, la que lo acogiera como a uno de sus hijos predilectos. Ya hemos detallado la entrega afectuosa que tuvo el pueblo quiteño para don José María Trueba. Desde el primer día que se supo mediante la prensa el anuncio de su llegada, fueron primeros los artistas locales quienes, con admiración, respeto y cordialidad, se vincularon con el artista español en pos de desarrollar un mejor ámbito de cultura musical en la ciudad.

Luego fueron los feligreses del templo de San Agustín los que se compenetraron con el canto sacro de Trueba, ellos se encargaban de regar la voz sobre el incomparable intérprete que había llegado donde los padres agustinos. Su canto, con voz de connotación distinta, acariciaba los oídos de los que, diariamente, concurrían a postrar sus rodillas ante el altar de la colonial .

Vendrían las participaciones en eventos sociales a las que era invitado por sus nuevos amigos: los alumnos y maestros del Conservatorio, las comunidades religiosas, los obreros, las compañías de teatro que llegaban a la ciudad, todos deseaban su concurso, y él, se brindaba íntegro en procura de enaltecer su canto y la amistad.

Sus primeros amigos fueron, desde luego, sus anfitriones, los religiosos de la comunidad Agustiniiana con su Superior a la cabeza, el padre español Agustín Iglesias. Con ellos disfrutaba de la quietud y paz del monumental templo donde llevaba con respeto, las mismas obligaciones que eran requeridas por la comunidad.

Su juventud, su carisma y el conocimiento que le brindaba su preparación académica, hizo que pronto se uniera al grupo de personalidades del arte y la cultura de Quito. Su presencia era requerida para los eventos que se preparaban en esta cálida ciudad; y, como el círculo de aprendices del arte musical no era tan extenso, exigía cada vez más de la erudita participación del recién llegado.

Al gobierno de esa época llegaron las gratas noticias, y para no desperdiciar la oportunidad, lo contrató para que vertiera sus conocimientos en los alumnos del Normal de Varones, ellos serían los primeros privilegiados de conocer día a día el inapreciable valor del maestro.

Luego de una ligera ausencia para participar en varios eventos artísticos en los Estados Unidos, invitado por su amigo Ulderico Marcelli, ex-maestro del Conservatorio Nacional de Música de Quito, regresaría para dedicar todo su tiempo en la enseñanza de Música y Canto en el Conservatorio y en el Instituto Nacional Mejía. Varias fueron las generaciones que se beneficiaron de la riqueza de sus charlas y ejemplo de virtudes. Quizás, en la formación de los primeros cantantes de zarzuela y opereta que provocarían la “época de oro” del teatro ecuatoriano, se verá plasmado el alto beneficio que brindó a nuestra patria, entregando, junto a otros maes-

tros ecuatorianos y extranjeros como: Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari Salazar, Abelardo Rebo-redo, Rafael Ramos Albuja, Ulderico Marcelli, José María Beobide, Ugo Giussepe Gigante, y otros más, una próspera generación que cimentaría las bases para un verdadero desarrollo de teatro en ésta ciudad. Muchos son los nombres que destacaron a partir de esa feliz iniciativa, ellos no solo cantaban Zarzuela o fragmentos de ópera u opereta, sino también los cantos populares del Ecuador.

Con el aporte de muchas personas e instituciones como el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), se logra finalmente rendir un justo homenaje a la memoria de un hombre que, a través de su arte, expresara el profundo respeto y amor que sintió por el Ecuador. Aquí reposan sus preciados restos mortales como muestra de que nunca se quiso ir de nuestro suelo al que amó, como amó a sus hijos y nietos que hoy forman una familia extensa y valiosa de nuestra ciudad.



Anexo

La villa de Zumaya

“Los vascos adoran la música e improvisan orfeones para recoger en ritmos extraños todo el encanto de su mar misterioso y de su paisaje infantil”

La villa de Zumaya, correspondía al padre de Azpeitia, diócesis de Victoria de la Provincia de Guipúzcoa. Antiguamente, estaba ubicada en la península que forma la falda del monte Santa Clara, junto a la desembocadura y al oeste del río Urola, entre Deva y Zarauz. Conocida por su producción de trigo, maíz, chacolí, hortalizas, frutas y la cría de ganado. Su economía se sustentaba además en la pesca y la producción de cemento hidráulico. Según el censo de 1910 su población era de 2028 habitantes, dedicados a la labranza y la pesca, así como en las artes.

Aquí nacieron o se afincaron grandes artistas como el gran pintor Zuloaga, los hermanos Beovide, uno de ellos consumado organista y el otro escultor de fama internacional. A esta generación pertenece también Antonio Trueba, organista y compositor de música sacra quien intercediera para que José María Trueba, su sobrino, estudiara desde temprana edad en el Conservatorio Real de Madrid, ciudad en la que él residía.

El poblado era pequeño, tenía “...malecón, escollera y muelle, y a la derecha un trozo de costa peñascoso. El canal de la ría tiene su mayor anchura y brascaje de 200 y 2 metros, respectivamente; en la boca va ensanchándose y perdiendo fondo. La barra es fija está próxima al muelle unos 20 metros antes de embocar la ría. En ella se sondean 2 metros de bajamar escorada. Hay un faro. La villa posee un hermoso templo parroquial gótico del siglo XV, con magnífico retablo mayor, obra del escultor de Azpeitia Juanes de Anchieta. En la capilla del lado derecho dedicada a San Bernabé y fundada por la familia Elorriaga,

hay un incomparable tríptico flamenco y a la izquierda un rico altar al estilo gótico florido. Hay en la población comunidad de Carmelitas descalzas, fundada por la venerable madre franciscana de Jesús en 1622; un Colegio de Carmelitas de la Caridad, y otro para niños a cargo de los hermanos Maristas, y un hospital asilo de estilo vasco-renacentista, regido por religiosas del Amor de Dios”³⁰⁰.

Las raíces vascas estaban compenetradas con este pueblo. Así, los hombres usaban la clásica boina y las mujeres la sabanilla, el pañuelo de color y la hermosa mantilla para entrar al templo.

Conocido era el juego de la pelota, la diversión favorita de los vascos, que lo practican en toda ocasión. “Así puede ser en el asueto o en el recreo, al salir de la misa, por las tardes en la plaza, etc., el juego solo lo cambian con las regatas, el juego de hacha, la barra, palo encebado, zancos, carrera, pulso, bolos, o lucha, desde luego, la corrida de toros”³⁰¹. También, eran clásicas diversiones los diálogos improvisados en verso.

En algunas regiones del país vasco se ejecutaban “varias danzas viriles, de espadas, de broquel, bordón, escardillo, etc., y el verdadero zórtzico es en una gran parte del país, en compás de 5 (3+2) x 8”³⁰². Las canciones del pueblo vasco, según la descripción antigua son “de libre modulación poética, a la que se presta muy bien el género de acentuación del idioma. Las canciones pueden distinguirse, independientemente de la melodía, en referencia a fechas del año (Año Nuevo, Reyes, San Nicolás, Navidad, etc.); de amor, de cuna, de plañido, de trabajo, de romería, satíricas, religiosas, etc.”³⁰³

Había que aprovechar las estaciones de sardina, de anchoas, salmones y atunes, “y mientras los hombres andan por el mar, las mujeres se quedan en casa preparando la sidra y remendando las redes. Los niños saltan entre las rocas cogiendo almejas, percebes, caracoles y calamares”³⁰⁴.

Muchos son los acontecimientos que dan lugar a las expresiones artísticas del pueblo vasco. La unidad familiar es preponderante, la que se manifiesta aun más cuando se trata de matrimonios, bautizos, entierros:

²⁹⁸ Canción tradicional del folklor español. Colección del autor

³⁰⁰ Enciclopedia Universal Ilustrada, op. cit., p. 1513.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem.

*“Van llegando los vecinos y parientes al caserío, con sus boinas a la cabeza y sus trajes de fiesta. La inmensa cocina de la casa en la planta baja, se va llenando de gente. Más que la chimenea, donde arde un buen fuego, les calienta la proximidad del establo, metido dentro de la misma casa, donde rumian las voces y duermen los perros sus siestas interminables. Las comilonas duran todo el día, con mucha variedad de pescados y se humedecen con sidra que es una bebida agria y ligera. Los jóvenes salen al altozonado o al camino a bailar al son de los tambores”.*³⁰⁵

Cuando la noche va tendiendo su manto, se escucha la algarabía de la despedida y el fuerte rodar de las carretas que invaden el camino llevando de viaje a los alegres visitantes. Se escuchan los más variados cantos y promesas de retorno que se lleva el viento tenue de la brisa marina.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem.

Historia del apellido Trueba

Con la llegada de la edad media los apellidos se empezaron a utilizar para distinguir entre aquellas personas que compartían el mismo nombre de pila. Con el aumento de la documentación durante la Edad Media dichos apellidos se hicieron indispensables, de manera que una persona cuyo apellido indicaba su lugar de origen, el nombre de su padre, una característica física o personal o su tipo de trabajo, comenzó a pasar dicho apellido a sus hijos y estos a sus descendientes, hasta que este sistema de apellidos hereditario terminó por adaptarse formalmente³⁰⁶.

Así, el apellido español Trueba tiene un origen local, derivado del nombre del lugar donde vivió o tenía buenas tierras el progenitor de esta familia. Viene del topónimo español Trueba, lo que significa que el primer portador de este apellido procedió de ese lugar llamado Trueba, denominado así por el río del mismo nombre, en la provincia de Castilla la Vieja. Desde el punto de vista etimológico, este apellido es una apócope de “trueban”, vocablo leonés emparentado con la voz peculiar castellana “troj”, con la acepción de “colmena”. ‘Gran lugar de abejas’ sería la traducción literal de este apellido.

La pocas noticias de portadores de este apellido nos llegan a través del índice de apellidos correspondiente a la Orden Militar de Carlos III, orden a la que pertenecía la gran mayoría de la aristocracia española, en la que figuraban nombres como Mateo Trueba, Juan de Trueba y Fernández, Santiago de Trueba y Fernández y Juan Trueba y Ortiz Fernández Alonso³⁰⁷.

Entre los hombres de letras más destacados de España citamos a Antonio de Trueba quien, con sus obras El señor de Bortedo (1849); La musa indignada, fábulas de la educación (1850); El libro de los cantares (1851); El Cid Campeador, novela histórica (1851); Colorín colorado, cuentos (1859); Cuentos de color de rosa (1859); Las hijas del Cid, paráfrasis de las crónicas de aquel famoso caballero (1859); Cuentos campesinos (1860); La paloma y los halcones, novela (1865); El valle de Marquina (1871), y muchas más, incorporó al país vasco a la corriente literaria universal.

³⁰⁶ Información obtenida de la página genealógica propiedad del Dr. Álvaro Trueba Barahona, hijo del maestro

Necrologías

IN MEMORIAN

“Hace un mes dejó este mundo el señor don José María Trueba y su fallecimiento produjo el hondo pesar de sus familiares y relaciones sociales.

El señor Trueba, fiel a las tradiciones de la fe heredada de sus mayores, desempeñó su misión como caballero cristiano y buen padre de familia que después de lagar a sus hijos la rica herencia de sus buenos ejemplos, coronó su mortal jornada en la paz del Señor.

Los dones de su alma los había cultivado con esmero, para hacer ostensible su fe, su amor y su vida de católico práctico.

Dotado por la Divina Providencia con una hermosa voz, su canto deleitaba a quienes tenían el agrado de oírle tanto en el Templo, como en muchos actos sociales en que tomó parte.

Devoto de San Juan Bosco, fue entusiasta admirador de la Obra del Santo Apóstol de Obrerismo, por cuyo motivo desplegó notable actividad en el Comité de Cooperadores Salesianos de Quito, ora para aumentar el número de vocales, ora para la realización de los nobles ideales que persigue el expresado Comité.

El señor Trueba goce ya de eterno descanso, al fin de una jornada llena de buenas acciones, por las cuales no quiso recompensa humana para tener la plenitud del mérito ante Dios”.

*El Comité de Cooperadores Salesianos*³⁰⁸

³⁰⁷ Recopilación de Dr. Trueba Barahona, Álvaro.

³⁰⁸ *La Patria*, Quito, sábado 17 de noviembre de 1945, p.3.

“Don José María Trueba Iceta. El 17 de Octubre de 1945, en Quito.- Cuando le creímos más lleno de vida y gozando de salud le ha saltado la muerte. Español por nacimiento, fue ecuatoriano de corazón, que amó como suya a esta ciudad, que le abrió sus brazos y le admiró y aplaudió sinceramente. Allá por el año de 1906, pisaba nuestras playas, peregrino de su patria. Nuestra comunidad de Quito, presidida entonces por el caracterizado P. Valentín Iglesias le concedió la hospitalidad conociendo los tesoros de arte que en su garganta nos traía. Vivió en nuestros venerables claustros como un hermano nuestro, sentándose a la misma mesa conventual siguiendo el mismo ritmo monástico.

Fueron aquellos sus tiempos de oro, cuando su garganta era un laúd ebúrneo o una cítara de oro. Extasiada la multitud bajo las severas bóvedas del templo agustiniano vibraba de emoción oyendo el canto de Trueba, que había robado a los ruiseñores de su tierra los mejores arpegios y ponía en cada nota la divina eurtimia de su alma de poeta de la Música, de mago de la armonía. Después, la voz de su corazón le llevó a formar un hogar ejemplar y honorable, al que deja el legado in valorizable de sus virtudes. Nuestra orden llora como propia esta separación final, porque Trueba fue suyo ya como Terciario Agustino, ya porque fue amada por él siempre, con la predilección que su gratitud y su gran alma le inspiraron. Descanse en paz el noble artista y obtenga desde arriba la resignación para los suyos, a quienes la orden Agustiniana acompaña de corazón en este dolor acervo”.

Comunidad Agustiniana³⁰⁹

Mapa de Guipúzcoa



Mapa de Guipúzcoa. En: Guipúzcoa, España en paz. Una publicación de la Junta Interministerial creada para conmemorar el XXV Aniversario de la paz española. Publicaciones españolas, Madrid, 1964.

Caligrafía musical del maestro Trueba

Handwritten musical score for a piece titled "Benita sea tu pureza". The score is written in ink on aged paper. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "ve - a en tan gracio - sa be -", "le - za en tan gracio - sa be -", and "le - za Ben - cio - sa be le - za a -". The piano part includes chords and arpeggios, with some markings like "1^a vez" and "2^a vez" indicating repeated sections. The notation is clear and legible, showing the composer's handwriting.

Handwritten musical score for a piece titled "Benita sea tu pureza". The score is written in ink on aged paper. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ben - ti - ta sea tu pu -", "re - za ya - ter - na - men - te lo", and "se - a pues to - don Dios se re -". The tempo is marked "Lento". The piano part includes chords and arpeggios, with some markings like "1^a vez" and "2^a vez" indicating repeated sections. The notation is clear and legible, showing the composer's handwriting.

Bibliografía

Aguirre Váscones, Francisco. “Un precursor del teatro nacional”, en: *Revista Cultura*, N° 2, Banco Central del Ecuador, Quito, 1978.

Andrade Coello, Alejandro. “Las audiciones del Conservatorio Nacional”, en: *Revista Nacional*, Quito, 1918.

Andrade, Raúl. “Quito: espacio y tiempo”, en: *Revista Vistazo*, Año XIV, Guayaquil, diciembre de 1970.

“Quito: Monografía del tiempo perdido”, en: *Revista Vistazo*, No. 43, Guayaquil, diciembre 1960.

Barrera, Ángel T. “Himno ecuatoriano”, en: *Revista América Libre*, Guayaquil 9 de octubre de 1920.

Rodríguez Castelo, Hernán. *Teatro Ecuatoriano*, Tomo I, No.17, Clásicos Ariel, Guayaquil, s/f,

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo X, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Tomo LXX, Spasa-Calpe S.A., Barcelona, 1930.

Enríquez, Elezier. *Quito a través de los siglos*, Tomo I, Imprenta Municipal, Quito, 1938.

Vargas, José María. *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, Tomo I, No.81, Ariel, Guayaquil-Quito, s/f.

Gómez Jurado, Severo. *Vida y obra de García Moreno*, Tomo VII, Ediciones Don Bosco, Quito, junio de 1966.

Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2 ed. 1876, reimpresión, Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador, Vol. I, Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.

Guerrero, Pablo. *La música en el Ecuador. Panorámica de las artes musicales*. Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Distrito Metropolitano de Quito, 1996

Músicos del Ecuador, Conmúsica. Quito, 1996.

Monroy, Joel Leonidas. *La Santísima Virgen de la Merced de Quito, y su Santuario*, Quito, 1933.

Memoria de las fiestas con que la república del Ecuador ha celebrado el VII Centenario de la Orden Mercedaria. Imp. Del Clero. Quito, 1919.

Monge, Celiano. “Teatro Sucre”, en: *La Ilustración Ecuatoriana*, Año 1, N°.2, Quito, 1909.

Moreno, Segundo Luis. “Algo sobre música”, en: *Revista Casa de la Cultura*, Vol. VII, No.15, Quito, enero-diciembre 1954.

Musicalia No. 40. *Enciclopedia de la Música Clásica*, Salvat S.A Ediciones, Pamplona, 1987.

Revista Altos Relieves, Año 1, No.19-20, Quito, 1907.

Revista Caricatura Año II. N° 47, Quito, diciembre de 1919.

Revista La Buena Esperanza, Año VII, No.83, Quito, noviembre de 1945.

Revista Vida Intelectual, Órgano del Instituto Nacional Mejía. Época 11. No.11, Quito, 5 de junio de 1923.

Rey García, Emilio. La historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en: <http://www.conservatorios.com.mx/2garciarey.htm> [acceso abril 2002].

Rodríguez Castelo, Hernán. en: *Teatro Ecuatoriano*, Tomo I, No.17, Clásicos Ariel, Guayaquil, s/f.

Salgado, Luis Humberto. “El Conservatorio de Música y sus Directores”, en: *Revista Anales*, Tomo LXXX, No.333-334, Quito, julio-diciembre de 1952.

“Ritmos y aires andino-ecuatorianos”, en: *Revista: Letras del Ecuador*. Año VI. No.62. Quito, diciembre de 1950

Vargas, José María. “La música en la Colonia”, en: La Corona de María. Año L. No.572, Quito, s/f.

Viteri de la Vega, Carlos Enrique. *Historia de los valores del arte y artistas nacionales del teatro, la música y el bell-canto*, (Mecanografiado) s/f.

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES:

Archivo Familia Trueba.

Archivo Histórico de Guayaquil.

Archivo Nacional de Historia. Quito.

Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito.

Biblioteca de la Congregación de Padres Lazaristas. Quito.

Biblioteca del Banco Central: Fondo Jacinto Jijón y Caamaño. Quito.

Biblioteca del Instituto Hispánico de Cultura. Quito.

Biblioteca del Noviciado. Convento de San Francisco. Quito.

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. Quito.

Biblioteca Municipal de Guayaquil: Archivo No.2 de Secretaría.

Biblioteca Nacional Eugenio Espejo. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Biblioteca y Archivo del Conservatorio Nacional de Música. Quito.

Biblioteca “Federico González Suárez”-Archivo Antiguo “Luciano Andrade Marín”.

FUENTES PRIMARIAS

Archivo del Conservatorio Nacional de Música. Quito:

Actas de exámenes, Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1929.

Conservatorio Nacional de Música de Quito, Libro de oficios, No. 2, 1911, p. 419.

Libro de Oficios No.1. Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1903.

Libro de oficios, No.2, Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1907-1912.

Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Imprenta Nacional, Quito, 1900.

Archivo Colegio Mejía:

Correspondencia del Rectorado, Archivo del Colegio Nacional Mejía, 1912-1924.

Correspondencia del Rectorado, Colegio Mejía, Tomo II, Quito, julio 1912-1924.

Libro de la Junta Administrativa. 1924.

Oficios del Rectorado, Colegio Mejía, 1924-1930.

Registro Oficial, Año 1. No.46, Quito, jueves 28 de octubre de 1920.

Registro Oficial, Año 1. No.54, Quito, 6 de noviembre de 1916.

Entrevistas y testimonios:

Alfonso Acosta, entrevista, julio 20 del 2002.

Álvaro Trueba, testimonio escrito, 2001.

Aurelio Zarate, testimonio escrito, 2003.

Luis Octavio Proaño, (Mercedario), entrevista, Quito, 2002.

FUENTES DE PRENSA ESCRITA

“Los Andes”. Febrero de 1887, Guayaquil.

“El Anotador”. Noviembre de 1886, Guayaquil.

“El Comercio”. Agosto de 1984; octubre de 1945; junio de 1930; enero y junio de 1928; enero a agosto de 1927; abril, de julio a diciembre de 1926; enero, mayo, agosto y diciembre de 1925; enero, junio y agosto de 1924; enero, marzo, junio y agosto de 1923; abril de 1920; marzo de 1919; abril, mayo, junio, agosto y diciembre de 1917; agosto de 1916; mayo y agosto de 1915;enero y agosto de 1914; agosto de 1913; mayo de 1912; septiembre de 1911; junio y agosto de 1910; junio de 1909; abril y junio de 1908; diciembre de 1907; agosto y septiembre de 1906; septiembre, noviembre y diciembre de 1886, Quito.

“El Debate”. Julio y agosto de 1930, Quito.

“El Día”. Octubre de 1926; febrero, abril, mayo y agosto de 1925;marzo de 1923; febrero de 1920;mayo de 1919; febrero de 1918, Quito.

“El Ecuatoriano”. Julio de 1918; agosto de 1914; febrero de 1887, Quito.

“El Grito del Pueblo”. Junio de 1908; junio de 1906; marzo y abril de 1900, Guayaquil.

“El Imparcial”. Enero, marzo y agosto de 1923; junio de 1908, Quito.

“El Mercurio”. Mayo y agosto de 1920, Quito.

“El Porvenir”. Febrero de 1927; julio y noviembre de 1926; octubre de 1925, Quito.

“El Progreso”. Enero de 1900, Quito.

“El Republicano”. Noviembre y diciembre de 1914; febrero de 1893, Quito.

“El Telégrafo”. Diciembre de 1925, Guayaquil.

“La Época”. Febrero de 1920, Quito.

“La Nación”. Agosto de 1918, Quito.

“La Patria”. Noviembre de 1945; febrero, marzo, abril y agosto de 1906, Quito.

“La Prensa”. Agosto de 1914; agosto de 1913; junio y agosto de 1912, Quito.

Indice Toponímico

Alameda, La: 62.

Alcalá: 54.

Alemania: 30,

Chile: 80, 109, 172.

Chillogallo: 204.

Chimbacalle: 82, 85

Cochasquí: 39.

Colegio Sagrados Corazones: 175,

Colegio San Andrés: 19, 23.

Colón: 62.

Conservatorio Nacional de Santiago de Chile: 32, 109.

Cotocollao: 62.

Estados Unidos: 90, 99, 103, 210,

Francia: 30, 56, 58.

Guayaquil: 131, 196, 204, 209.

Italia: 30, 56, 60.

Latacunga: 24, 131.

Lima: 19, 25, 48, 109,

Madrid: 23, 32, 33, 46, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 68, 90, 92, 94, 165, 204, 213.

Maldonado: 62.

Milán: 78.

Perú: 48, 109, 172.

Plaza Grande: 40, 62.

Real Conservatorio de Madrid: 32, 56.

Riobamba: 131, 162, 189.

Roma: 45, 70, 146.

San Blas: 23.

San Carlos: 72, 97.

San Francisco: 22, 88, 90, 92, 199, 200.

Santo Domingo: 62, 76.

Tanta: 24.

Teatro Sucre: 74, 84, 97, 98, 100, 101, 111, 112, 114, 133, 134, 139, 142, 147, 151, 155, 157, 161, 169, 170, 173, 174, 180, 184, 186, 191, 195, 199.

Zaráuz: 53, 213.

Zumaya: 53, 197, 213.

Indice Onomástico

Abati, Joaquín: 189.
Acosta, Alfonso: 156.
Adams, Zoila: 67.
Aguilera Mesías, María Victoria: 130, 131, 132, 154, 162, 163, 166, 170, 187, 192.
Aguilera, Elvira: 163.
Aguilera, Teófilo: 131.
Aguirre Guarderas, Francisco: 40
Albornoz, Eduardo: 123, 132.
Alfaro, Eloy: 28, 29, 31, 79, 84, 85, 87, 100, 138.
Álvarez, José: 43.
Alvear, Mariana: 26.
Amable Ortiz, Carlos: 15, 26, 67.
Andrade Coello, Rosa: 97, 105, 109.
Andrade Coello, Alejandro: 99, 116, 120, 141.
Andrade, María Esther: 163.
Andrade, María Olimpia: 163.
Andrade, Raúl: 62, 164.
Araujo Chiriboga, Jorge: 162, 163, 183, 189, 191.
Arévalo V., María: 99.
Arias, Olga: 156.
Arnesti, María del Carmen: 53.
Aspiazu, Santiago: 197.
Atahualpa: 23, 63, 130.
Aulestia, Laura: 195.
Azkúnaga Castañares, Agustín de: 12, 199, 200.
Banda, Emilio: 26.
Barahona, Antonio: 195, 199.
Barahona, Leonor: 93.
Barahona, Marco: 132, 163, 183, 186.

Barba, Juana de: 156.
Barclay, Florencio: 170.
Baylach, Jorge: 15.
Bedoya, Antonio: 159, 164, 167, 174, 178, 182, 205.
Bedoya, Humberto: 190
Benjamín Carrión, Manuel: 128.
Beobide, José María: 33.
Bermeo, Vicente: 26.
Bernard, Alfredo: 156, 157.
Betancourt, Rosa Q.: 123, 195.
Bossano, Guillermo: 130.
Brescia, Domingo: 15, 31, 32, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 100, 133, 146.
Bueno Gustavo, Eduardo: 74, 75.
Cabrera, Ramón: 121.
Calasanz y Baradat, José: 175.
Calderón, César: 178.
Calés Otero, Francisco: 57.
Calle, Laura: 109, 112.
Canelos, José Ignacio: 167, 171, 178, 182, 186.
Cano, Luis: 123, 124, 158, 159, 167, 169.
Capas, Alfredo: 66.
Caranqui, Cristóbal: 23.
Carbo, Pedro: 43.
Cárdenas, Alejandro: 43.
Carrera, Víctor: 159, 195, 189.
Carrillo, Luis C.: 201, 202.
Casals, Pablo: 93.
Casares, Miguel Ángel: 158, 172, 189.
Castro, Augusto: 178.

Celles, José: 15.
Chapí, Ruperto: 66, 169, 170, 201.
Chávez, Ángel Polibio: 76.
Compañía de Opereta Florit: 64,
Compañía de Operetas Fernández Rigles: 64.
Compañía de teatro cómico dramático Manuel Díaz la Hoza: 64.
Compañía de Zarzuelas Jarques: 45, 46, 47, 48, 49, 64.
Compañía del Diestro: 64.
Compañía Opereta Romero-Cousirat: 64, 67, 72, 74.
Cool, José M.: 93.
Córdova, Aparicio: 47, 67, 76.
Córdova, Enrique: 31, 76.
Correa, Alfonso: 105.
Correa, Imelda: 167, 170, 178, 189.
Cruz, Víctor: 105.
Cueva Celi, Segundo: 12.
Delgado, José Ignacio: 71.
Delgado, Nicolás: 128, 139, 142.
Descalzi, Mario: 201, 202.
Díaz, Pedro: 24
Dobronsky, Fernando: 152.
Domínguez, Zoila: 26.
Dorado Pólit, Humberto: 122, 132, 152, 173.
Doyague, Manuel: 56.
Durán, Sixto María: 15, 24, 27, 31, 67, 71, 80, 94, 96, 99, 105, 109, 111, 119, 141, 146, 148, 152, 154, 158, 159, 178, 182, 189, 211.
Echaniz, Francisco de: 53.
Echeverría, Eva Raquel: 106, 109, 113, 123, 130, 132, 167, 172, 174.
Espín, Manuel María: 105, 116.
Espinoza de Camarero, Josefina: 93.
Espinoza, Dina: 178.

Espinoza, Gabriel: 172.
Estrella, Humberto: 164, 167, 169, 174, 178, 182, 190.
Fabara, María Esther: 78, 79, 87.
Fasciola, María: 167, 170, 178, 181, 187.
Felipe II: 23.
Fernández Bordes, Antonio: 57.
Fernández Caballero, Manuel: 66.
Fernández Montalvo, Ricardo: 161.
Flores, Alfonso: 138.
Flores, Jorge: 138
Flores, Rafael: 26.
Fósfero, Enrique: 31.
Francés, José: 179.
Freire, Virginia: 156
Gallo Almeida, Luis: 40.
García Moreno, Gabriel: 24, 26.
García, Agustín: 26.
García, Carlos: 97.
Gigante, Ugo Giussepe: 67, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 118, 211.
Gómez Jurado, Severo: 25.
Gómez Sojos, Rosendo: 77, 78, 79.
Gómez, Olimpia: 183.
González Suárez, Federico: 24, 40, 112, 113, 195.
González de Moscoso, Mercedes: 74.
Gosseal de Louvaín, Pierre: 19.
Gozembach, Marina: 154, 162, 163, 170, 183, 186, 191.
Granados, Enrique: 93.
Guerra, Leonardo: 152.
Guerra, Nicolás A.: 95, 119.
Guerrero, Juan Agustín: 15, 16, 24, 26, 40, 76.
Guerrero, María: 57.
Guerrero, Pablo: 13, 22.

Guerrero, Rosario: 105, 109.
Guevara, Clemencia: 156.
Gutiérrez, Diego: 24.
Herrera, Alberto: 158, 159, 178.
Herrera, Pablo: 37.
Huayna Cápac: 39.
Hurtado Boné, René: 162.
Icaza, Jorge: 163, 164, 166, 170, 183.
Iceta, José María: 53.
Iceta, Ruperta de: 53.
Inga Vélez, Rudesindo: 182.
Iturralde, Rosario: 102.
Jaramillo, Carlota: 139, 141, 142, 159, 172, 179, 189, 191.
Jaramillo, Inés: 174.
Jaramillo, Miguel: 97, 116.
Jijón, Antonio: 97, 138.
Kna, Sydney: 88.
Larrañaga, Francisca: 53.
Larrea, Luis: 178.
Larrea, Manuel: 43.
Lehar, Franz: 180, 182, 183.
León Mera, Juan: 19, 24, 25, 40, 70, 102, 106.
León, Alfredo: 122, 130, 154, 155, 162, 163, 183, 189, 190.
León, Guillermina: 112, 113.
Levoyer, Estalisnao: 26.
Linares Rivas, Manuel: 161.
Lobato de Sosa Yarucpalla, Diego: 23.
López, Alejandro: 71.
Madriguera, Paquita: 93.
Manosalvas, Juan: 70.
Marcelli, Ulderico: 15, 31, 71, 72, 75, 77, 78, 80, 84, 210, 211.
Marconi, Enrique: 29, 31, 32.

Martín Icaza, Manuel: 139, 141, 142.
Martínez, Blanca: 98, 102, 117, 118.
Mejía Lequerica, José: 141.
Mercadante, Silverio: 56.
Merizalde, Vicente: 170, 174, 178.
Mesías, Dolores: 131.
Mideros, Tomás de: 15.
Mindreav, Ernesto: 102.
Miño, Maruja: 156.
Mitima, Juan: 15, 24.
Mola, Manuel: 15.
Moncayo, Alfonso: 163.
Moncayo, Marina: 163, 166, 170, 179, 183, 187, 191, 192.
Monroy, Joel Leonidas: 120.
Moreno, Alfredo: 138.
Moreno, Césalo: 76.
Moreno, Segundo Luis: 15, 16, 24, 32.
Moro Guati, Félix: 27.
Moscoso, Alfonso: 111, 139, 142.
Mosquera, Augusto: 13, 68.
Mulet, José: 95, 101.
Muller, Edmond: 88, 199, 200.
Muñoz, Manuel: 105.
Murrieta, Carlos M.: 197.
Negrete, Luz M.: 111.
Negri, Angelo: 15.
Neto, Carvalho: 24.
Neumane, Antonio: 15, 25, 26.
Nieto, Antonio: 12, 67.
Nieto, Enrique: 80, 95, 111, 133.
Niky, Edmundo: 179.
Noroña, Pedro: 105, 116, 156, 201.
Obregón, Gregorio: 67.
Ojeda Dávila, Cristóbal: 12, 178.

Olano, Desiderio: 197.
Orejuela, Alegría: 26.
Ortí, José María: 116.
Ortiz, Rosa L.: 189.
Ortuño, José: 15.
Páez, Adolfo: 43.
Páez, Fernando: 126.
Paredes, Víctor: 156, 201, 202, 203.
Parreño, Eligio: 26.
Pastor, Alfredo: 126.
Patiño, Carlota: 100, 105, 111.
Paz, Carlos A.: 189.
Paz, Julio S.: 77, 78, 95, 148.
Paz, Pedro: 75, 79, 133.
Pazmiño, Maruja: 178.
Peña, Pedro de la: 23.
Pérez Chiriboga, Eulalia: 127, 128.
Pérez Quiñónez, Ulpiano: 71.
Pérez, Alfredo: 172.
Pérez, Enrique: 26.
Pérez, Pedro Manuel: 43.
Pineiros, Fanny: 189.
Pizarro, Gonzalo: 23.
Proaño, Hortensia: 98, 100, 118, 167, 169.
Quintana, Manuel: 132.
Quintero, Emilia: 93.
Quiroga, Manolo: 93.
Quiroz, Alfonso: 178.
Ramos, Albuja Rafael: 163, 170, 172, 173, 174, 189, 190, 211.
Ramos, David: 31.
Reboredo, Abelardo: 124, 131, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 164, 166, 170, 171, 173, 189, 211.
Rey García, Emilio: 56, 58.
Ricke, Jodoco: 15, 20, 23.

Riofrío, Alfredo: 154, 163, 170.
Rivera, Segundo: 105.
Rodríguez, Ricardo: 178.
Rojas, Mariano: 162, 167, 170, 172, 174.
Romani, Felice: 78.
Romero, Francisco: 97, 202.
Ruiz, Inés: 156.
Rusiñol, Santiago: 66.
Saá, Rosa: 156, 167, 174, 175, 178, 181, 185, 187, 190, 191.
Saavedra, Julián: 46.
Salazar, América: 163, 166, 178.
Salazar, José: 123, 124.
Salcedo, Luis N.: 195.
Salgado Ayala, Francisco: 32.
Salgado, Luis Humberto: 21, 83, 116, 139, 141, 142, 199, 200.
Salgado, Víctor M.: 189.
Salvador, Humberto: 164.
Salvador, Leopoldo: 44.
Salvador, Luis: 44.
Sánchez, Elena: 124.
Sánchez, Manuel María: 80, 137, 139, 141, 144.
Sánchez, Quintillano: 49, 151.
Sancho, Manuel: 122, 123.
Sansores, Rosario: 171.
Sejers, Alejandro: 15.
Serrano, Julia: 128, 149.
Severo, Catalina: 57.
Solórzano, Emilio: 26.
Sopeña, Federico: 56.
Soro, Enrique: 109, 112.
Sotomayor y Luna, Manuel: 71, 125.
Stevenson, Robert: 15.
Suárez, Genoveva: 195.

Sykora, Bogumil: 199, 200, 201.
Tamayo, José Luis: 134, 148.
Terán, Enrique: 105, 133.
Tipán T., Carlos: 159.
Torre, Mario de la: 103, 158.
Toscano, Víctor Félix: 130.
Traversari, Pedro Pablo: 15, 24, 31, 105, 112, 122, 125, 148, 183.
Traversari, Salazar Pedro Pablo: 31, 67, 109, 131, 146, 211.
Trueba Iceta, José María: 58.
Trueba, Antonio de: 68, 216.
Trueba, Fernando: 53.
Ughette, Ugo: 67, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 118, 211.
Ughetti, José: 72.
Uquillas, Rubén: 123.
Urrutia, Gulnara de: 124.
Vaca, Luis: 178.
Valdivieso, Rafael: 95, 113.
Valdivieso, Sergio: 116.
Valencia, Arturo: 154.

Valencia, Blanca: 112.
Valencia, Félix: 152, 154.
Valverde, Joaquín: 93.
Vargas, José María: 20.
Vásconez, Pablo A.: 134
Vásconez, Telmo: 152, 154, 162, 163, 189, 190.
Vásquez, Nicolás: 26.
Veintimilla, José Ignacio: 84, 88, 182.
Veintimilla, José Ignacio de: 26, 27.
Veloz, Luis F.: 128, 206.
Verdi, Giussepi: 66, 82, 98, 101, 179.
Viel, Carmela: 156.
Villacreses, Julio César: 130
Villagómez, Zoila: 178.
Villamarín, José: 178
Villavicencio, Manuel: 123, 124.
Viteri de la Vega, Carlos Enrique: 131.
Viteri, Marieta: 149, 175.
Wolf, Teodoro: 204.
Zambrano, Ángel: 128.
Zárate, Aurelio: 202.

El Fondo de Salvamento y su programa editorial

A raíz de los sismos de marzo de 1987, el Congreso Nacional creó por ley el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL) destinado a la restauración, conservación y protección de sus bienes históricos, artísticos, religiosos y culturales. El Fondo tiene su ámbito de acción en el Distrito Metropolitano de Quito, en donde contamos vestigios arqueológicos, monumentos arquitectónicos, obras de arte, memoria escrita, memoria oral, música, producción popular, etc.

Entre los bienes inmateriales o intangibles de una sociedad se encuentran el lenguaje hablado y escrito, la producción académica y especializada, las investigaciones, los análisis y recopilaciones que, con su corpus científico, ayudan a repensar y reflexionar sobre la ciudad y los elementos que la conforman.

Como parte del rescate del patrimonio intangible del Distrito Metropolitano de Quito, el Fondo de Salvamento creó su programa editorial con el fin de fomentar la investigación sobre temas patrimoniales, apoyar la publicación de obras que se destacan por su elevada calidad científica, literaria y gráfica, y ponerlas en manos de los lectores que, a través de estos títulos, descubren el patrimonio vivo de Quito.

Publicaciones del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL

COLECCIÓN BIBLIOTECA BÁSICA DE QUITO (BBQ)

- 1) **Al margen de la historia. Leyendas de pícaros, frailes y caballeros**, 2003, Cristóbal de Gangotena y Jijón.
- 2) **La lagartija que abrió la calle Mejía. Historietas de Quito**, 2003, Luciano Andrade Marín.
- 3) **Púlpitos quiteños. La magnificencia de un arte anónimo**, 2004, Ximena Escudero.
- 4) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo I. Protagonistas y calles en sentido oriente-occidente. De 1534 a 1950, de la calle Egas a la calle Chile**, 2004, Fernando Jurado Noboa.
- 5) **El derecho y el revés de la memoria. Quito tradicional y legendario**, 2005, Edgar Freire Rubio.

- 6) **Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX**, 2005, Alfonso Ortiz Crespo et. al.

- 7) **La crónica prohibida. Cristóbal de Acuña en el Amazonas**, 2006, Hugo Burgos.

- 8) **Luz a través de los muros. Biografía de un edificio quiteño**, 2006, María Antonieta Vásquez Hahn.

- 9) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo II. Protagonistas y calles en sentido oriente-occidente. De 1534 a 1950, de la calle Espejo a la calle Bolívar**, 2006, Fernando Jurado Noboa.

- 10) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo III. Protagonistas y calles en sentido oriente-occidente. De 1534 a 1950, de la calle Rocafuerte a la calle Portilla**, 2006, Fernando Jurado Noboa.

- 11) **Tulipe y la cultura yumbo. Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño, Tomos 1 y 2**, 2006/2007 (Hólguer Jara Chávez).

- 12) **Familia, honor y poder. La nobleza de la ciudad de Quito en la época colonial tardía (1765-1822)**, 2007, Christian Büschges.

- 13) **El pueblo de Quito, 1690-1810. Demografía, dinámica sociorracial y protesta popular**, 2007, Martin Minchom.

- 14) **Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores**, 2007, Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego.

- 15) **Carondelet. Una autoridad colonial al servicio de Quito**, 2007, Carlos Manuel Larrea, José Gabriel Navarro, Jorge Núñez Sánchez y María Antonieta Vázquez Hahn.

- 16) **Mejía. Portavoz de América (1775-1813)**, 2008, Jorge Núñez, María Antonieta Vásquez Hahn, Eduardo Estrella, Erick Beerman, María José Collantes, Hernán Rodríguez Castelo.

- 17) **Radiografía de la piedra. Los jesuitas y su templo en Quito**, 2008, Jorge Moreno Egas, Jorge Villalba, SJ, Peter Downes, Christiana Borchart de Moreno, Valeria Coronel Valencia, Alfonso Ortiz Crespo, Adriana Pacheco Bustillos, Diego Santander Gallardo, José Luis Micó Buchón, SJ, Patricio Placencia, Manuel Jiménez Carrera.

- 18) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo IV. Protagonistas de la Plaza Mayor y la Calle de**

las Siete Cruces, 1534-1950, 2008, Fernando Jurado Noboa.

19) **El sabor de la Memoria. Historia de la cocina quiteña**, 2008, Julio Pazos Barrera.

20) **El camino de hierro. Cien años de la llegada del ferrocarril a Quito**, 2008, Kim Clark, Liset Coba, José Antonio Figueroa, Hernán Ibarra, Eduardo Kingman, Inés del Pino, José Segovia Nájera, Elisa y Ana María Sevilla.

21) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo V.** Protagonistas y calles en sentido sur-norte, de 1534 a 1950, de la calle Quiroga a la Calle Cuenca, 2009, Fernando Jurado Noboa.

22) **Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Tomo VI.** Protagonistas y calles en sentido occidente-oriente, de 1534 a 1950, de las calles Benalcázar, Venezuela y Vargas, 2009, Fernando Jurado Noboa.

23) **El comisionado regio Carlos Montúfar y Larrea. Sedicioso, insurgente y rebelde**, 2009, Guadalupe Soasti Toscano.

24) **La historia de Quito, “Luz de América”. Bicentenario del 10 de Agosto de 1809**, 2009, Jorge Salvador Lara.

VERSIONES RESUMIDAS DE LA BIBLIOTECA BÁSICA DE QUITO

Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, 2005, a cargo de Evelia Peralta.

Tulipe y la cultura yumbo. Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño, 2007, a cargo de Olga Fernández y Sofía Luzuriaga.

Las ideas políticas de un quiteño en España. José Mejía Lequerica (1775-1813), 2007, Jorge Núñez.

COLECCIÓN QUITO Y SU MÚSICA:

Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito, 2006, Fernando Jurado Noboa.

Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años, 2007, Adrián de la Torre y Pablo Guerrero Gutiérrez.

El canto del ruiseñor. José María Trueba. Artífice del cantó lírico en Quito, siglo XX, 2009, Alfonso Campos.

OTRAS OBRAS EDITADAS:

El Fondo de Salvamento, 1988-1992, 1992.

El Fondo de Salvamento, 1992-1996, 1996.

Centro Histórico de Quito: Testimonios, 1996.

El Fondo de Salvamento, 1996-2000, 2000.

Recuperando la Historia, 2002.

Teatro Nacional Sucre, 1886-2003, 2003.

Tras las huellas de Rumiñahui, 2003, Tamara Estupiñán.

Origen, traza y acomodo de la ciudad de Quito, 2004, Alfonso Ortiz Crespo.

Reforzamiento estructural en las edificaciones patrimoniales, 2004, (memorias del seminario taller).

Las técnicas vernáculas en la restauración del patrimonio, 2005, (memorias del seminario taller).

Vida, pasión y muerte de Eugenio Santa Cruz y Espejo, 2006, Marco Chiriboga Villaquirán.

Quito. Historia y destino, 2006, Gonzalo Ortiz Crespo.

Damero, 2007, Alfonso Ortiz Crespo, Matthias Abram, José Segovia Nájera.

Quito. Escudo de armas y títulos [1914], 2007, Pedro Pablo Traversari.

Catálogo de publicaciones del FONSAL, 2007.

Los años viejos, 2007, X. Andrade, María Belén Calvache, Liset Cova, Martha Flores, Ángel Emilio Hidalgo, Carlos Tuvén Román, María Pía Vera.

Guía descriptiva, bibliográfica y documental sobre la Independencia en el Ecuador, 2007, Guadalupe Soasti.

Insurgentes y realistas. La revolución y la contrarrevolución quiteñas. 1809-1822, 2008, Alfredo Costales Samaniego y Dolores Costales Peñaherrera.

Miguel de Santiago en San Agustín de Quito, 2008, Ángel Justo Estebaranz.

El Valle de Tumbaco. Acercamiento a su historia, memoria y cultura, 2008, Lucía Moscoso Cordero.

Compendio de la rebelión de América. Cartas de Pedro Pérez Muñoz, 2009, Compilación de Fernando Hidalgo-Nistri.

Eugenio Espejo, precursor de la Independencia (Documentos 1794-1797), 2009, Carlos E. Freile G.

Juan Magnin. Descartes reformado. El nacimiento de la ciencia moderna en la Audiencia de Quito, 2009, Carlos Paladines (Estudio introductorio).

Quito, patrimonio y vida. Obra del FONSAL 2001-2008, 2009, Juan Carlos Mafla (Coordinador de la edición).

Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII. Memorias del seminario internacional 8 -11 de octubre de 2007. En conmemoración del III centenario del fallecimiento del arquitecto José Jaime Ortiz (Alicante, ca. 1654 – Quito, 1707) autor de las iglesias del Sagrario y La Merced, 2009, Susan Webster, Alfonso Ortiz, Carmen Fernández-Salvador, Patricio Guerra, María Antonieta Vásquez, Silvia Larrea y Germán Téllez.

Hernán Crespo Toral, 2009, Esther Bermejo de Crespo.

REVISTAS:

Revista Patrimonio de Quito

N.º 1: Tema principal: **Quito, espacio para lo sagrado**, junio de 2005

N.º 2: Tema principal: **La Compañía de Quito: joya barroca de América**, diciembre 2005, (contiene CD).

N.º 3: Tema principal: **El San Juan de Dios: el hospital de Espejo**, agosto de 2006.

N.º 4: Tema principal: **Quito: vientos de revolución**, abril de 2007.

Revista ¡Viva la Ronda! Siete publicaciones de circulación gratuita, 2007.

FOLLETOS:

Tesoros de Quito. Cinco publicaciones.

Luz de quito siempre viva

Quito: 10 razones para escogerla

Nuestro día sol (una mirada al monumento de la Independencia en sus cien años).

Itchimbía, de loma tutelar a centro cultural.

Paseando por la Alameda.

Convento Máximo de la orden de San Francisco de Quito. Exposición de libros antiguos en conmemoración de los 800 años de la fundación de la orden franciscana (orden de frailes menores), 2009, Gastone Breccia y Daniela Fugaro.

PUBLICACIONES INSERTAS EN EL DIARIO EL COMERCIO:

Quito: Semana Santa, 2007. Coedición con la Corporación Metropolitana de Turismo.

1809: Vientos de revolución, agosto 2007.

Quito es patrimonio vivo, septiembre 2007.

¡El ferrocarril llegó a Quito! 100 años de una jornada histórica, junio 2008.

OBRAS DE OTRAS EDITORIALES AUSPICIADAS POR EL FONSAL

En la tierra, Quito... la ciudad, la pintura, 2004 (prólogo y selección de imágenes Lenin Oña, selección de textos Jorge Enrique Adoum), en coedición con Ediciones Archipiélago.

... Y en el cielo un huequito para mirar a Quito. La ciudad, la poesía, 2004 (selección de textos Jorge Enrique Adoum), en coedición con Ediciones Archipiélago.

Un siglo de imágenes 1860-1960. El Quito que se fue, 2004, en coedición con la Academia Nacional de Historia.

El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX, 2005, Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, en coedición con Museo de la Ciudad y Taller Visual.

Los quiteños [1981], 2005, Francisco Tobar García, en coedición con La Palabra Editores.

Quito. Sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana, 2005, Peter Thomas, en coedición con La Palabra Editores.

La Linares, 2005 [bilingüe], Iván Egüez, en coedición con Editorial Trama.

José Enrique Guerrero. El pintor de Quito, 2006, Patricio Herrera Crespo), en coedición con La Palabra Editores

200 años de escultura quiteña, 2007, Xavier Michelena, en coedición con Citymarket.

200 años de humor, 2007, Esteban Michelena, en coedición con Citymarket.

De memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte, 2007, Ana María Goetschel, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrrera, en coedición con FLACSO.

Contribuciones a la Historia del Arte en El Ecuador, 2007, José Gabriel Navarro, [1921-1952], en coedición con Fundación José Gabriel Navarro y Editorial Trama.

Testimonio del radioteatro en Quito, 2008, Margarita Guerra Gándara, en coedición con editorial El Conejo.

La ciudad y los otros, Quito 1860-1840. Higienismo, ornato y policía, 2008, Eduardo Kingman, en coedición con FLACSO.

ADQUISICIÓN DE EJEMPLARES DE OTRAS EDITORIALES

Territorio o nación. Reforma y disolución del espacio imperial en Ecuador, 1765-1830. Federica Morelli, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2005.

PROYECTOS EDITORIALES EN MARCHA

Historia de la Recoleta Mercedaria del Tejar, María Antonieta Vásquez Hahn

Mujeres de la revolución de Quito, Sonia Salazar y Alexandra Sevilla

Estudios arqueológicos de Jacinto Jijón y Caamaño, Luis Lumbreras

El teatro insurgente en Quito, Ekkehart Keeding y María Antonieta Vásquez Hahn

Prensa y espacio público en Quito (1790-1840), María Elena Bedoya

La configuración militar en la gesta quiteña de Independencia (1809-1812), Kléver Bravo y Jorge Núñez Sánchez

Historia del Antiguo Hospital San Juan de Dios, Jorge Moreno, Nancy Morán, Sylvia Benítez y Cecilia Ortiz. (En colaboración con el Museo de la Ciudad)

Cultura política y movilización popular en la Audiencia de Quito durante la era de la Revolución (1765-1822), Valeria Coronel

Quito gobierno local, interrelaciones económicas y sociales y diversidades étnicas en la primera mitad del siglo XIX (1800-1858), Cristóbal Landázuri y Pablo Núñez

El gremio de los lustrabotas. 100 años de historia, Carolina Páez (Coordinadora).

Historia del barrio La Mariscal, Amparo Ponce (Coordinadora) y Consuelo Mancheno.

Viaje imaginario por las provincias limítrofes de Quito, y regreso a esta capital, Manuel José Caicedo; **Recuerdos de los sucesos principales de la revolución de Quito desde el año de 1809 hasta el 1814**, Agustín Salazar y Lozano; **Controversia histórica sobre la iniciativa de la independencia americana**, Camilo Destruge. Reedición con estudio introductorio de Francisco Salazar Alvarado.

OTROS PRODUCTOS CULTURALES:

- Juegos, rompecabezas, camisetas, calcomanías, figuras de cerámica, postales, discos compactos (Tadashi Maeda, Carlota Jaramillo, Luis Alberto Valencia, Gerardo Guevara, Banda Municipal, Alex Alvear), calendarios 2006, 2007, 2008, 2009 y afiches.

- CD-ROM: **Catálogos. Fondos bibliográficos antiguos de Biblioteca General de la Universidad Central del Ecuador (BUCE) / Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores (DMIM) y Cancillería del Estado / Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BAEP)**. Coedición con La Unión Latina y el Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma.

- CD-ROM: **Catálogos. Fondos bibliográficos antiguos de Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana**. Coedición con La Unión Latina y el Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma.

- CD-ROM: **Catálogos. Fondos bibliográficos antiguos de Biblioteca del Convento Máximo de San Francisco de Quito**. Coedición con La Unión Latina y el Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma.

CD-ROM: **Fuentes para el estudio de la Independencia**, 2009, Elena Noboa y Pedro Navas.

El canto del ruiseñor
J O S É M A R Í A T R U E B A
ARTÍFICE DEL CANTO LÍRICO EN QUITO, SIGLO XX

1809 | QUITO
el Bicentenario
BICENTENARIO

El
canto
del
ruiseñor

JOSÉ MARÍA TRUEBA

ARTIFICE DEL CANTO LÍRICO EN QUITO, SIGLO XX

ISBN 978-9978-366-21-9



9 789978 366219